Université de Nantes
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges
Laboratoire L'AMo

DIFFRACTIONS DU SOLEIL ROMAIN :

LE SPECTRE DE LA LATINITÉ

THÈSE DE DOCTORAT

Littératures Comparées

Présentée et soutenue publiquement le 19 septembre 2015 par

Amandine SOURISSE

Sous la direction de Mme Christine LOMBEZ
et de M. Pierre MARÉCHAUX

Jury :

M. Christophe IMBERT, Université de Toulouse – Jean Jaurès

M. Rémy POIGNAULT, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

Aux professeurs, instituteurs et autres enseignants qui m'ont donné le goût d'apprendre et de penser. Pour toujours votre élève, j'espère n'avoir pas trop démérité.

Et en premier lieu à Monsieur Robert Desmas, « maître de CE2 », qui prétendait ne pas voir les romans que je lisais pendant la classe, à l'abri du pupitre.

Remerciements

Cette thèse est le résultat d'un travail de recherche qui a vu le jour lors d'un premier mémoire de master, sous la co-direction de Madame Peyrache-Leborgne et de Monsieur Maréchaux. J'y menais déjà, un peu maladroitement sans doute, une comparaison de trois récits de fiction s'appropriant la latinité, à la recherche d'invariants de représentation. Toujours dans le but d'examiner la relation entre Antiquité et Modernité, mon second mémoire de master m'a menée du côté de la traductologie puisque j'y ai comparé des traductions modernes du *Satyricon* de Pétrone, sous la co-direction de Madame Lombez et de Monsieur Maréchaux. Cette continuité, tant au niveau des thèmes de recherche que de l'encadrement, a été déterminante dans le choix d'entreprendre une thèse. Je souhaite donc remercier vivement Madame Lombez pour m'avoir incitée à m'engager dans un doctorat et pour m'avoir soutenue dans l'obtention d'un financement. Ses propositions m'ont été très profitables, notamment en ce qui concerne l'architecture de la thèse, et ses conseils ont été plus que décisifs dans la structuration de ma pensée. Mes remerciements les plus sincères vont également à Monsieur Maréchaux pour les nombreuses et riches pistes de réflexion qu'il m'a suggérées et pour la finesse de son érudition, qu'il a bien voulu partager avec son élève. J'espère avoir su profiter de la richesse offerte par la complémentarité de mes deux directeurs qui, officiant dans des disciplines différant parfois sur certains points, ont eu cependant comme objectif commun de m'aider à achever de manière satisfaisante ce travail de recherche.

Je remercie également le corps enseignant et le personnel de l'Université de Nantes et du laboratoire L'AMo qui m'ont accueillie lors de mon monitorat, et tout particulièrement Madame Peyrache-Leborgne pour sa bienveillance, et Mesdames Guiné et Dilhan qui m'ont toujours guidée avec le sourire dans le dédale administratif que j'abhorre tant.

Je suis une enfant de l'école et en tant que telle je ne pourrai jamais m'acquitter de la dette due aux enseignants qui m'ont formée. Que soient ici remerciés tous ceux qui m'ont encouragée, stimulée, émerveillée par leur savoir et leur intelligence. Ma reconnaissance va ainsi à certains de mes professeurs de lycée, entre autres : Monsieur Luc Rambaud (professeur de français), Madame Hervé (professeur de latin et français) et Monsieur Bazélis (professeur de philosophie). J'ai également été hypokhâgneuse et khâgneuse au lycée Gabriel Guist'hau de Nantes et cette expérience a été déterminante dans mon parcours intellectuel et humain. Par son enthousiasme et sa rigueur, Madame Boussard m'a ouvert les portes du latin alors que j'avais jusque-là l'impression de ne regarder que par le trou de la serrure. Les passionnés et passionnants cours de Monsieur Candar m'ont fait hésiter à choisir l'histoire au détriment de la littérature, mais il semblerait que j'aie réussi

à trouver une manière de concilier un peu les deux. Ma gratitude va également à Monsieur Fravalo, Monsieur Touchefeu et Monsieur Kérinvel. Ma licence et mon master à l'Université de Nantes ont aussi été l'occasion de profiter de l'érudition de professeurs que je remercie ici vivement.

Je souhaite également remercier mes collègues de l'École Française de Coiffure et d'Esthétique au sein de laquelle j'ai enseigné pendant deux années, et notamment Patricia et Béatrice qui, entre deux cours, ne manquaient jamais de s'enquérir de l'avancement d'une thèse qui a tant pâti des exigences du monde matériel.

Je remercie ceux qui ont pris le temps de relire quelques pages ou plus, ceux qui ont partagé mes journées à la bibliothèque, physiquement ou virtuellement, et tout particulièrement Alexandra, Dany, Davy, Karell, Laurence, Sophie et Violaine. Merci aussi à Antoine, Élisabeth, Florent, Jérémie, Romain, Yann et Marie-Aude. Il n'y a pas meilleure relectrice qu'Amélie et ses paperolles à la manière de Proust, recelant les remarques les plus avisées. L'achèvement de cette thèse doit aussi beaucoup à la présence de Laura et au précieux sens des réalités de Morgane : leur amitié et leurs conseils ont été déterminants lors des moments de doute.

Enfin, mes remerciements les plus sincères vont à mes grands-parents, mes parents, mes frères, Mathieu et Benjamin, et ma belle-sœur Gabrielle pour leur indéfectible soutien moral (et matériel). Je n'aurais jamais réussi sans votre présence.

Sommaire

Remerciements 5

Sommaire.....7

Avertissement 8

Introduction.....9

Première partie : De l'idée d'héritage antique à sa mise en fiction.....22

I. Antiquité et Europe.....22

II. L'Antiquité des savants.....51

III. L'Antiquité populaire.....78

Deuxième partie : Les récits de la latinité, délimitation et étude d'un corpus.....135

I. Présentation des œuvres 136

II. Une représentation en tension.....195

III. Traitement du temps.....241

Troisième partie : Des invariants à la pensée mythique.....283

I. L'archéologie, motif et modèle d'écriture.....283

II. Une écriture de l'ailleurs.....310

III. Les ressources offertes par la pensée mythique.....349

Conclusion.....384

Bibliographie.....390

I. Œuvres littéraires.....390

II. Ouvrages critiques.....400

III. Sitographie.....426

Table des matières.....427

Avertissement

Sauf mention contraire, les traductions d'ouvrages critiques sont les nôtres.

Sauf mention contraire, les traductions d'œuvres littéraires sont de :

- Hippolyte Lucas pour *The Last Days of Pompeii*.

- Jean-Claude Capèle pour *Der Falsche Nero*.

- Évelyne Labbé pour *The Last of the Valerii*.

- Jean Bellemin-Noël pour *Gradiva*.

Introduction

> Grande seulement pour elle-même, Rome le devint pour les autres lorsqu'elle fut morte : elle a réussi ses ruines parce que le temps leur donne une âme, et elle n'avait que des vertus – celles qui assurent la force. Seule l'histoire légendaire a trouvé l'accent de ce cadavre souverain.[1]

Dans ces quelques lignes d'André Malraux, se lit en germe tout le paradoxe d'une Antiquité à qui la mort a profité. Des siècles de sédimentation culturelle, littéraire et idéologique ont abouti à donner de l'Antiquité romaine une haute image souvent fantasmée: tour à tour modèle politique ou rhétorique à imiter, réalité historique à étudier, objet nostalgique à poétiser. Cet ascendant de Rome sur l'Europe trouve bien sûr une première explication dans l'héritage historique légué par l'Empire, dont la civilisation a recouvert une partie du continent. De fait, l'Antiquité romaine a pu apparaître à certains comme contenant déjà toute la réalité humaine : « Les Romains ont déployé en vivant un large éventail qui va de l'art de jouir à l'art de mourir, avec entre les deux le courage, la gravité, l'infamie et la tristesse. C'est pourquoi leur histoire est un microcosme de toute l'Histoire […] ; tout ce qui est *opus romanum* est *opus humanum*. »[2]. Deux mille ans après la chute de la République, moment historique phare de l'Histoire, un auteur comme Montherlant voit donc encore dans l'Antiquité romaine un référent civilisationnel absolu. C'est la place de cette image de l'Antiquité dans l'imaginaire contemporain[3] que nous avons souhaité étudier, à travers son expression peut-être la plus évidente : la mise en fiction. La littérature agit comme un prisme sur la réalité : elle en décompose la lumière blanche et rend visible toutes les couleurs qui constituent ce qui ne nous apparaissait jusque là que comme une matière indifférenciée. De la même manière, la littérature diffracte l'image iconique de l'Antiquité : sur le spectre coloré ainsi obtenu, on est plus à même d'identifier les invariants qui la constituent.

Si des réflexions sur la présence de l'Antiquité ont pu être conduites chez certains auteurs[4], il n'existe à ce jour aucune étude globale visant à mettre au jour une éventuelle évolution de

[1]André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. I. La Statuaire,* dans *Écrits sur l'art I, Œuvres complètes, IV*, Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 1002.

[2]Henry de Montherlant, « Postface », *La Guerre Civile*, Paris, Gallimard, 1965, p. 193.

[3]Nous choisissons de donner au terme « contemporain » l'acception qui est la sienne dans les sciences historiques, à savoir la période allant de 1789 à nos jours.

l'image de l'antique en fiction. Des travaux de recherche ont cependant été menés concernant l'influence de l'Antiquité sur certaines périodes : à l'occasion de plusieurs ouvrages, Marie-France David-de Palacio a démontré d'une part l'importance de l'imaginaire de la décadence romaine dans l'esthétique de la fin du XIXe siècle[1], et d'autre part la portée de l'antique comme support d'un discours politique dans la fiction allemande au tournant du siècle[2]. Quant aux travaux de Christophe Imbert, leur érudition s'attache à déterminer la place de Rome dans la culture européenne du point de vue de l'héritage d'une tradition de discurssive, se plaçant plus volontiers du côté de l'histoire des idées et de la poésie. Sa thèse, *Rome n'est plus dans Rome*[3], a mis en évidence l'idéologie ainsi que les mécanismes poétiques présidant à l'expression d'une désolation face à la perte de ce centre et sanctuaire culturels. On peut aussi citer l'analyse de la plasticité du motif de la ruine, surtout antique, conduite par Roland Mortier[4] ainsi que la thèse d'Arnaud Tripet[5] sur le mythe de Rome dans la littérature de voyage. Bien que se plaçant dans le sillage de ces chercheurs, notre étude se veut cependant à la fois plus large et plus resserrée, puisqu'il s'agit de réfléchir à l'image de l'antique sur la large période contemporaine (toujours selon le découpage des sciences historiques) couvrant les deux siècles derniers tout en concentrant notre approche sur les fictions. À ce sujet, l'ouvrage de Claude Aziza destiné au grand public, *Guide de l'Antiquité imaginaire*[6], a constitué un point de départ fécond, à la fois par la mention de certaines œuvres dont l'existence a été portée à notre attention à cette occasion, et par l'entreprise de classification[7] des manifestations de l'antique que l'on y trouve, que nous n'avons pas suivie mais qui a été fertile à notre pensée aux commencements de ce travail. En regard, il nous faut également signaler ici la

---

[4]Gaëlle Guyot, *Latin et latinité dans l'œuvre de Léon Bloy*, Paris, Champion, 2003 ; Romain Vignest, *Victor Hugo et les poètes latins. Poésie et réécriture pendant l'exil*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; Yves Touchefeu, *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

[1]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et Décadence*, thèse, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2001 ; Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.

[2]Marie-France David-de Palacio, « *Ecce Tiberius » ou la réhabilitation historique et littéraire d'un empereur « décadent* » (Allemagne-France, 1850-1930), Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2006 ; Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'empires : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900*, Paris, L'Harmattan, collection « Littératures comparées », 2008.

[3]Christophe Imbert, *Rome n'est plus dans Rome. Formule magique pour un centre perdu*, thèse, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[4]Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

[5]Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome...: le mythe romain au fil du temps*, Paris, H. Champion, 2006.

[6]Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

[7]Antiquité souffrante, Antiquité ressuscitée, Antiquité flamboyante, Antiquité sulpicienne, Antiquité refuge, Antiquité évasion, Antiquité messianique, Antiquité militante, Antiquité prétexte, Antiquité fantasmatique, Antiquité recréée.

thèse soutenue en 2011 par Vivien Bessières[1] qui dresse un panorama érudit et complet des manifestations fictives de l'Antiquité, mais seulement à partir des années 1960 et dans le cadre des théories de la postmodernité. Nous avons comme lui éprouvé la nécessité de circonscrire notre exploration de l'image de l'Antiquité en fiction et des bornes temporelles se sont naturellement imposées à nous : en effet, le XIXe siècle est marqué par une scientifisation de l'Histoire inédite jusqu'ici, dont nous nous sommes demandé en quoi elle avait pu modifier le rêve antique, mais il est aussi marqué par la constitution du roman historique en tant que genre. Le premier grand roman de l'antique, *The Last Days of Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton, publié en 1834, emblématise parfaitement ce contexte.

Les théories du roman historique, *Le Passé recomposé* de Claudie Bernard en tête, ont pu rappeler à quel point le siècle de l'Histoire était préoccupé par la recherche de l'origine:

> C'est donc parce qu'il lui a été donné, avec la Révolution et ses suites, de faire l'Histoire que l'homme (le bourgeois) du XIXe siècle s'est préoccupé de faire de l'Histoire. Cette Histoire lui sert en somme de mythe d'origine, en un siècle obsédé par la question des commencements. Car l'Origine de naguère, garantie par la Création divine, les Patriarchies socio-politiques, les Archétypes culturels ou les Modèles artistiques, perd alors sa majuscule, son unité et sa permanence. […] Rien n'interdit de la faire remonter toujours plus haut, jusqu'au point où s'estompe toute identité avec son produit et avec elle-même.[2]

Au début du XIXe siècle, les sociétés occidentales, et notamment le Royaume-Uni, l'Allemagne et la France, cherchent donc à se consoler des bouleversements politiques et sociaux par le recours à une pensée des origines qui s'incarne dans la constitution de sciences telles que l'archéologie ou l'ethnologie. Le passé est alors envisagé pour tenter de redonner sens au présent. Ainsi se constitue « une philosophie de l'Histoire, qui s'exprime aussi bien dans les discours des historiens que, de façon indirecte et symbolique, dans les récits des écrivains »[3] et à laquelle va s'adosser la pensée de l'antique. C'est donc au croisement de la recherche historicisée des origines et de la désolation d'un centre romain perdu, que se seraient situées les fictions antiquisantes romaines. Si l'Antiquité a toujours profondément nourri la littérature, l'apparition du roman historique au XIXe siècle avec Walter Scott, comme on a coutume de l'affirmer, a vu une

---

[1]Vivien Bessières, *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années 60 (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)*, thèse sous la direction de Jacques Dürrrenmatt, Université Toulouse II Le Mirail, 2011, 713 p.

[2]Claudie Bernard, *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIXe siècle,* Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 21.

[3]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 133.

modification de la représentation des temps passés : l'Antiquité comme simple thème ou décor rutilant a alors cédé la place au « fait que la particularité des personnages dérive de la particularité historique de leur temps »[1]. C'est lorsque l'on scientifise l'Histoire (création de l'École Française de Rome en 1873, travaux d'importants historiens tels que Michelet, Fustel de Coulanges ou Taine), que l'idée d'un homme différent selon les époques et les lieux se confirme. L'Histoire passe progressivement de discipline littéraire à science humaine. En contrepartie, les sciences humaines et historiques vont rejaillir sur la fiction. Ainsi, le XIXe siècle appréhende enfin l'altérité historique, et en cela il se différence de ses prédécesseurs que Claudie Bernard décrit de cette manière :

> Romans psychologiques, romans d'aventures, romans philosophiques, mais non à proprement parler romans historiques : toutes ces œuvres projettent délibérément sur le passé des valeurs et des préoccupations propres à leurs temps, sans ambition de reconstitution fidèle, et sans effet de dépaysement. La parade des costumes ne peut compenser l'absence des coutumes d'autrefois. Pas plus que la différence géographique, la différence temporelle n'est appréhendée dans sa particularité ; spécieusement thématisée, elle n'est jamais problématisée.[2]

Les fictions ne cesseront sans doute jamais de projeter, même involontairement, les vicissitudes contemporaines sur la représentation du passé, mais à partir du XIXe siècle la prise de conscience de ce parasitage semble émerger. Le changement apporté par le XIXe, et déjà bien initié par le siècle de l'Encyclopédie, c'est que l'antique n'apparaît plus comme un idéal inatteignable, mais devient une réalité historique et matérielle que la science historique peut appréhender, tout en restant « le reflet variable d'une sensibilité ou d'une époque dans lesquelles les écrivains modernes peuvent se reconnaître »[3]. Cette double identité, objet historique (avec cette particularité que lorsque l'on parle d'Antiquité, c'est sans doute l'archéologie qui se révèle comme la plus déterminante dans l'acte de recréation) et époque encore fantasmée, va se retrouver dans les fictions antiquisantes romaines. De plus, la mise en fiction de l'Antiquité va suivre la même trajectoire que le roman historique en général, à savoir l'irrémédiable progression du romanesque qui va de pair avec la réappropriation de l'Histoire par le peuple, ce qu'a pu montrer Georg Lukàcs ou encore Isabelle Durand-Le Guern qui rappelle que « ce qui définit le roman historique, c'est essentiellement la prise en compte de la dimension collective de l'histoire »[4]. L'Histoire, comme discours scientifique, et la fiction historique vont laisser entrer le peuple aux côtés des grands

---

[1]Georg Lukàcs, *Le Roman Historique*, (1956), traduit par Robert Sailley, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 17.

[2]Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, *op. cit.* p. 17.

[3]Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », Rémy Poignault (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu a Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, p. 192.

[4]Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 11.

hommes et des dynasties. Du point de vue des sciences de l'antique, cet intérêt va se focaliser sur Pompéi qui offre le spectacle d'une ville figée dans sa vie quotidienne. Pompéi redéfinit ainsi l'approche des vestiges : « c'est pour la ville elle-même que l'on se passionna, et non pour l'art antique »[1].

Les fictions du XIXe siècle seront donc le point de départ de notre étude qui s'étendra jusqu'aux œuvres les plus récentes, afin de déterminer l'évolution de cette image de l'Antiquité romaine. Nous ne chercherons pas tant à savoir si elle est authentique qu'à en déduire ce qu'elle dit de l'imaginaire contemporain, puisque nous croyons avec Jean-Marc Moura que « le véritable enjeu d'une étude d'image est la découverte de sa « logique » […], non de son adéquation à la réalité »[2]. Cette image de l'Antiquité romaine, nous souhaitons la distinguer de la réalité historique de l'Antiquité. En effet, la représentation fantasmatique de l'antique n'a pas donné lieu qu'à des romans historiques où se déploie une refiguration de l'Histoire. On peut distinguer deux façons d'intégrer l'Antiquité à la fiction : l'Antiquité mimée (romans historiques de facture classique se déroulant dans un cadre historique réaliste) et l'Antiquité comme thème (retour de sentiments de l'antique chez un personnage, sensibilité antique affirmée dans l'écriture qui se sert de ses modèles comme matrice, via l'intertextualité ou d'autres formes textuelles). Cette image fantasmatique de l'Antiquité que l'on retrouve dans la fiction, nous choisissons de l'appeler *latinité*, pour la distinguer de la période historique en tant que telle.

Il importe ici de justifier ce choix terminologique. En effet, « latinité » se retrouve souvent mis en concurrence avec « romanité » et il semble difficile d'en différencier les usages. « Latinité » est d'abord plutôt utilisé dans un sens linguistique. Le terme est directement hérité de *latinitas* et renvoie à la correction de la langue latine, telle qu'elle est évoquée par Cicéron dans *Lettres à Atticus* (livre VII : « *malus enim auctor latinitatis est* ») par exemple. Les Dictionnaires de l'Académie Française du XVIIIe siècle donnent ainsi pour définition « langage latin » et au XXe siècle, dans l'édition de 1932, on observe cet ajout : « l'Ensemble des nations de langue et de civilisation latine ». Ainsi le terme est, comme il était attendu, fortement marqué par son sens linguistique. C'est cette dimension que l'on retrouve dans le titre *Une île de latinité* de Mircea Goga qui se présente comme un « manuel de roumain langue étrangère »[3] : sous l'origine langagière

[1]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique*, Paris, Hachette, 1961, p. 8.

[2]Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 40.

[3]Mircea Goga, *Une île de latinité. Culture, civilisation, langue et littérature roumaines*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 5. On peut y lire une revendication de l'identité latine due bien sûr à l'origine latine d'une langue entourée de pays slaves : « Au bord de la civilisation européenne et chrétienne le destin de sentinelle entre l'Ouest et l'Est (Petre P. Panaitescu) l'individualise comme ailleurs l'idée de latinité qu'il incorpore à ce destin. Elle lui assure la continuité temporelle et celle de la civilisation roumaine et constitue en même temps la force créatrice de celles-ci, toutes les deux réalisées dans l'esprit d'une langue :

commune, s'affirme une identité. Gaëlle Guyot, dans son étude sur *Latin et latinité dans l'œuvre de Léon Bloy,* renvoie au même sème puisqu'elle annonce une « approche verbale, linguistique et sonore »[1] de la matière littéraire. Alain Vaillant dans un article intitulé « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte »[2] apporte un surcroît de sens au terme « latinité » : d'abord ensemble des œuvres écrites en latin et qui forment un héritage, la latinité désigne ensuite l'ensemble des motifs et structures présents dans les textes latins et qui peuvent être réutilisés (intertextualité) et enfin les systèmes de pensées présents dans la littérature latine. La définition est donc passée de la forme (la langue latine) au fond véhiculé par cette forme et c'est ce qu'on retrouve chez l'historien Georges Duby :

> De toute évidence, la latinité, pour ceux qui la propagèrent jusqu'aux antipodes, n'était pas seulement manière de parler et d'écrire. C'était manière de prendre la vie, un système de pensée, un ensemble d'attitudes modelées par une longue tradition à la fois civique et religieuse.[3]

C'est curieusement cette citation que Jean-Luc Aubanel met en exergue à l'orée de sa thèse dont le titre affiche pourtant un terme concurrent : *Le destin historique de la Romanité des origines à nos jours*.[4] Cette situation curieuse, une thèse sur la romanité qui s'ouvre par une définition de la latinité, permet de mettre en évidence l'incertitude sémantique de ces deux termes concurrentiels. La « Romanité » aurait un sens plus culturel et plus historique, désignant coutumes et civilisations romaines. Une identité nationale en somme, qui a visiblement présidé au choix du titre de l'ouvrage de Michel Rouche : *Le choc des cultures. Romanité, Germanité, Chrétienté durant le Haut Moyen Âge*[5], qui annonce la tripartition que l'on retrouve dans ce recueil d'articles. Il n'est fait mention d'aucune définition du terme[6] mais au vu des chapitres (consacrés aux noms des chefs-lieux ou à la voirie antique en Gaule), on peut supposer que « romanité » est utilisée au sens d'héritage

---

le latin. » (p. 9.)

[1]Gaëlle Guyot, *Latin et latinité dans l'oeuvre de Léon Bloy, op. cit.*, p. 12.

[2]Alain Vaillant, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », Georges Cesbron, Laurence Richer (éds.), *La réception du latin du XIXe siècle à nos jours, Actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994*, Angers, Presses de l'Université, 1996, p. 79-85.

[3]Georges Duby, *Civilisation latine,* Paris, O. Orban, 1986, p. 23.

[4]Jean-Luc Aubanel, *Le destin historique de la Romanité des origines à nos jours*, Th. Doct, Histoire du droit : Nice-Sophia Antipolis, 1991.

[5]Michel Rouche, *Le choc des cultures. Romanité, Germanité, Chrétienté durant le Haut Moyen Âge,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

[6]De la même façon, dans *Romanité et cité chrétienne : permanences et mutations, intégration et exclusion du Ier au VIe siècle : mélange en l'honneur d'Yvette Duval,* Paris, De Boccard, 2000, nous ne trouvons nulle part de définition du terme « romanité », mais il semblerait, au vu de la sélection d'articles, que le sens civilisationnel large ait été retenu. Même remarque à propos de Jean-Marie André (éd.), *Hispanité et romanité*, Madrid, Casa de Velàzquaz, 2004.

civilisationnel. François Callier a, quant à lui, consacré sa thèse à *La pensée de Térence : héritage et romanité,* dans laquelle il étudie « le reflet de conceptions touchant à la morale sociale ou individuelle dans la Rome du IIe siècle »[1], signifiant par-là que sous le terme de « romanité » il voit lui aussi une dimension culturelle et mentale, rejoignant la définition de la latinité de Georges Duby. Ce brouillage sémantique se retrouve dans le travail de Jean-Luc Aubanel qui y ajoute cependant un élément important :

> Nous souhaitons en effet apporter une contribution objective à la connaissance des caractéristiques majeures de la culture romane – ou Romanité –, héritière multiséculaire de la civilisation gréco-latine et de la tradition chrétienne, dans le moule juridique et administratif de l'Empire Romain. Cette réalité culturelle multiforme, à la fois linguistique, juridique, spirituelle, socio-politique et artistique, constitue une des lignes de force primordiales de la civilisation occidentale.[2]

Par « romanité » on n'entendrait donc pas seulement l'héritage de l'Antiquité romaine, mais également l'aire culturelle romane : on retrouve le sème linguistique de la définition, cependant ce n'est plus au sens restrictif de latin, mais au sens large de langues romanes.[3] Un autre élargissement se retrouve avec Laura Fournier-Finocchiaro qui rappelle que « romanité » peut revêtir un sens idéologique et politique dans l'idée de mythe de Rome et de passé antique : « la romanité est ainsi proposée comme modèle global du fascisme : de sa politique, de son organisation sociale et militaire, et elle conditionne le dialogue du régime avec l'extérieur »[4]. Là encore, il s'agit d'une identité civilisationnelle à retrouver. Ainsi, d'un côté on trouve la « romanité » comme héritage civilisationnel matériel et par extension une nature morale, et de l'autre la « latinité » comme identité linguistique et donc communauté d'esprit, selon la croyance qui fait associer âme et langue et dont Michelet semble être un disciple :

> « Du grec et du latin ! Des mots ! Des mots ! Des mots !...à quoi cela sert-il ? » à quoi ? Vous le voyez. L'esprit soutient le caractère. Ces langues sont bien plus que des langues.

---

[1]François Callier, *La pensée de Térence, héritage et romanité,* thèse, sous la direction de Jean-Marie André, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1992, p. 13.

[2]Jean-Luc Aubanel, *Le destin historique de la Romanité des origines à nos jours, op. cit.,* p. 9-10.

[3]Christophe Imbert parle également de *Romania* à laquelle il donne un sens quelque peu différent : « La Romania est un espace à la fois géographique et historique. Historique : passons rapidement. Disons que la naissance d'un monde roman, d'une langue et d'une culture romanes, se pose en rupture avec l'Antiquité classique dans la perspective de Schlegel, Mme de Staël ou Sismondi. » dans Christophe Imbert, « Rome, laboratoire d'une pensée de la tradition européenne entre XIXe et XXe siècle », Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, p. 272-273.

[4]Laura Fournier-Finocchiaro, « Le mythe de la Troisième Rome de Mazzini à Mussolini », Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éd.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.*, p. 223.

> Ce sont les monuments où ces fières sociétés ont déposé leur âme en ce qu'elle a eu de plus noble, de plus moralisant. Qui en vit, en reste anobli.
> « Des mots ? Des sons ? Du vide ? » Non, des réalités. Chacun de ces forts idiomes est un individu, une âme, une personnalité de peuple. Nous quittons le monde des ombres où a rêvé le Moyen Age. Nous touchons en Grèce et à Rome des personnes solides, les plus fortes qui furent jamais. […] Oui ces langues ce sont des âmes, de grandes âmes de nations.
> Si vivantes elles furent que, tant de siècles après, qui les touche, y prend quelque chose de la puissante vie qui y vit toujours.[1]

Par le latin, l'esprit passe par-dessus les temps obscurs du Moyen Âge pour retrouver des temps antiques que l'historien place ici sur un piédestal. Du reste, la signification de « romanité » se partage entre les sens d'Antiquité romaine et d'aire romane et affiche donc une chronologie plus longue, qui dépasse la période antique historique. De plus, « romanité » est davantage utilisé pour désigner un héritage qui s'exprime dans des domaines qu'étudient volontiers la numismatique, l'architecture, l'urbanisation[2] ou le droit. Il nous a donc semblé plus pertinent d'opter pour le terme de « latinité » afin de désigner l'image de l'Antiquité. « Latinité » semble avoir la préférence des études littéraires mais surtout cette terminologie relève déjà de l'appropriation fantasmatique de l'Antiquité, telle que Michelet s'en fait l'écho ci-dessus : la langue latine est vue comme le véhicule d'une grandeur passée et l'historien lui confère un pouvoir quasiment magique qui la hisse au-dessus des autres époques. Là où la « romanité » semble plutôt désigner un legs dont font partie les langues romanes, la « latinité » se réfère davantage à la langue latine qui reste marquée du sceau de l'origine. La latinité apparaît alors comme une force vive qui continue d'influencer les contemporains, selon l'image utilisée par Michelet à la fin de cette citation. C'est donc en raison de la forte connotation linguistique du terme et des attributs idéaux dont la langue latine est déjà parée dans l'imaginaire, que nous avons décidé de conserver la terminologie de « latinité ».

Dans la première partie de cette étude, nous proposons de revenir sur la latinité dans ses rapports avec la construction de l'identité européenne. Au-delà de l'indéniable héritage matériel de l'Antiquité, les penseurs de l'Europe recherchent dans l'Histoire une continuité morale dont le point de départ se situerait dans l'antique. Cependant, les implications idéologiques de cette affirmation de l'origine antique peuvent conduire à employer une logique spécieuse destinée à légitimer une politique (française révolutionnaire ou italienne fasciste) ou à étayer une vision plutôt réactionnaire et historiquement marquée par l'opposition France-Allemagne dans l'entre-deux-guerres sous la plume du penseur Pierre Barrière. Son ouvrage, *L'Antiquité vivante*, qui se voulait une analyse

[1]Jules Michelet, *Nos Fils* (Paris, Lacroix et Verbockhoven, 1870), Genève, Slatkine reprints, 1980, p. 273, cité par Gaëlle Guyot, *Latin et latinité dans l'oeuvre de Léon Bloy, op. cit.*, p. 11.

[2]C'est d'ailleurs comme « urbanisation » que se manifeste en priorité la « romanisation » selon Jean-Marie André (éd.) dans *Hispanité et romanité*, *op. cit.*, p. VII.

objective de l'héritage culturel et moral et qui l'est par certains aspects, porte le témoignage involontaire d'une vision de l'Antiquité mise au service de préjugés civilisationnels. Plus récemment, le philosophe Rémi Brague a proposé une nouvelle interprétation des rapports entre origine antique et Europe dans *Europe, la voie romaine*, en faisant de la latinité non pas un legs passif comme Pierre Barrière et ses prédécesseurs, mais une posture active. Cette occurrence est révélatrice de la prégnance de la référence à l'antique dans la pensée politique, dans la continuité du mythe de Rome longuement étudié par Christophe Imbert et sur lequel nous reviendrons brièvement. Par ailleurs, c'est dans la conscience de la dette due aux travaux de Françoise Waquet[1] que nous commenterons la place du latin comme « signe européen » (expression de Joseph de Maistre dont elle a fait le titre de son étude majeure), à la fois outil de mise en circulation du savoir et prestigieuse langue des origines. C'est à cette occasion que nous pourrons changer d'angle et adopter une approche plus historique qui nous permettra de revenir sur le développement du voyage d'Italie et sur la constitution de la science archéologique, qui seront tous deux fondamentaux pour la mise en fiction de l'antique à partir du XIXe siècle. Le voyage d'Italie va en effet initier et diffuser une approche empirique de l'Antiquité, jusque-là plutôt livresque, et il va de pair avec la naissance et la maturation de l'archéologie qui confirmera cet empirisme matériel : à ce sujet la redécouverte de la ville ensevelie de Pompéi se révélera déterminante pour la fiction. Après avoir esquissé l'importance de l'Antiquité pour l'élite culturelle et dans la constitution des savoirs, nous nous intéresserons à sa dimension plus populaire. Pour cela, nous serons amenée à nous référer à nouveau à l'étude de Françoise Waquet, puisque c'est d'abord par l'école, via le contact qu'elle impose (puis propose) avec le latin, que se forme un imaginaire de la latinité commun aux écrivains et à leurs lecteurs. C'est ce qui nous amènera à dresser un panorama des occurrences de l'Antiquité en fiction, après être revenus sur la formation du roman historique en tant que genre. Ce panorama s'intéressera aux trois grandes nations littéraires que sont l'Allemagne, le Royaume-Uni et la France, puisque c'est la forme du rêve à distance qui nous intéresse dans cette étude. C'est-à-dire, comment est médiatisée l'image de l'antique, la latinité donc, par la fiction d'une Europe qui recherche son origine dans le décentrement vers Rome. Nous retracerons alors le parcours des fictions antiquisantes majeures de ces trois pays, en tentant de mettre au jour des grandes tendances nationales dont il s'avèrera qu'elles perdent de leur sens au XXe siècle. Nous ferons également une place aux fictions antiquisantes pour la jeunesse, qui ont connu un bel essor dans les dernières décennies. Ce panorama nous permettra de replacer dans leur contexte huit œuvres qui nous serviront de phares pour étudier cette diffraction de la latinité.

[1]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, Paris, Albin Michel, 1998.

La deuxième partie de notre travail se centrera sur un corpus que nous avons souhaité représentatif de « l'hybridité intergénérique et de la flexibilité de la fiction historique »[1]. Nous pourrons alors y distinguer les deux manifestations de la latinité en fiction : l'Antiquité représentée dans un roman historique de facture plutôt classique et l'Antiquité comme matrice d'intrigue et d'écriture. Dans la première catégorie, nous retrouverons bien entendu *The Last Days of Pompeii*[2] de Edward Bulwer-Lytton. Ce roman au succès européen va inaugurer une certaine pratique de l'écriture de la latinité caractérisée par une forte approche didactique et par un romanesque assumé. Il va inspirer le premier roman à l'antique français notable : *Acté*[3] d'Alexandre Dumas. Cette sélection n'élude pas le danger du déséquilibre qualitatif : s'est posée en effet la question de ne retenir que des œuvres littérairement riches, mais cela serait allé à l'encontre de notre démarche visant à déterminer les constantes et les variantes de la latinité en fiction comme manifestation d'un imaginaire collectif et non pas comme une réappropriation seulement savante. C'est pour cette raison, que nous avons retenu *Acté* en dépit de sa valeur esthétique que d'aucuns jugeraient peut-être moindre. Mais outre sa place de premier roman antiquisant français, ce petit roman de Dumas offre l'occasion de se confronter à une expression littérairement plus populaire de la latinité. La proximité temporelle avec *The Last Days of Pompeii* permet également de recontextualiser les pratiques d'écritures de la latinité, dont nous verrons qu'elles sont en ces années 1830 très marquées par une volonté d'édification du lecteur. Toujours au XIXe siècle, s'est imposée à nous la nouvelle *Arria Marcella*[4] de Théophile Gautier, qui se situe à la charnière entre la fiction historique classique et la fiction se déroulant dans le présent contemporain de l'écriture mais ayant l'Antiquité comme matrice, puisqu'elle met en scène une illusion rétrospective qui prend la forme d'une sorte de voyage dans le temps. Le genre fantastique vient ainsi brouiller la tentative de typologie pour un récit qui a comme avatar avoué *The Last of the Valerii*[5] de Henry James. Il s'agit ici d'une nouvelle ne se déroulant pas dans l'Antiquité romaine, mais à Rome au XIXe siècle. L'Antiquité y joue le rôle de matrice de l'intrigue puisque la découverte d'une statue antique ressuscite chez le comte Valerio une identité latine refoulée. La latinité comme intériorisation de l'idée d'Antiquité se retrouve en Allemagne dans *Gradiva*[6] de Wilhelm Jensen qui suit le parcours de l'archéologue Norbert Hanold fasciné par un bas-relief pompéien. Ces œuvres du XIXe siècle se veulent donc

[1]Jerome de Groot, *The Historical Novel*, Londres, Routledge, 2009, p. 2.

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, (1834), Londres, Grande-Bretagne, J.M. Dent & Sons, 1957.

[3]Alexandre Dumas, *Acté*, (1838), Paris, Arléa, 2006.

[4]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, (1852), Paris, LGF, Le Livre de Poche, 1994.

[5]Henry James, *The last of the Valerii – Le Dernier des Valerii*, (1874), traduit de l'anglais par Évelyne Labbé, Paris, France, Gallimard, Folio bilingue, 2008

[6]Wilhelm Jensen, *Gradiva: ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresde et Leipzig, Carl Reissner, 1903. (Il s'agit de l'édition *princeps* librement consultable en ligne sur archive.org.)

représentatives d'une certaine évolution qui voit apparaître de plus en plus de variations à partir de la base du roman historique de facture classique. Parmi ces variations, on notera en premier lieu les récits fantastiques. Notre corpus souffre peut-être de son axe trop franco-anglais et il est vrai que la recherche du côté des œuvres allemandes a été compliquée par l'absence de traductions d'un grand nombre de titres du XIXe siècle. Cependant, il s'est également avéré que les romans historiques antiquisants allemands avaient déjà fait l'objet d'une étude de la part de Marie-France David-de Palacio.[1] Nous avons par conséquent retenu une œuvre allemande plus tardive : *Der Falsche Nero*[2] de Lion Feuchtwanger, qui s'inscrit cependant bien dans la tradition des œuvres historiques allégoriques allemandes puisqu'il s'agit d'un roman à clé servant à la dénonciation de la montée du nazisme et du culte de la personnalité autour d'Hitler. Cette Antiquité mise au service de la littérature engagée nous est apparue comme une variation intéressante de la latinité, bien que ce ne soit pas le plus grand roman de son auteur. Les deux dernières œuvres de notre corpus sont françaises, et il semble que cela soit révélateur d'une évolution dans le traitement de la latinité : en effet, les romans historiques antiquisants de facture classique sont encore nombreux, notamment dans la production anglo-saxonne[3], néanmoins ils ne font pn'offrent pas, à notre connaissance, de variations majeures de la latinité. En revanche, depuis, les expérimentations génériques de la littérature française ont apporté une modification du traitement de l'image de l'antique à travers notamment la postmodernité du Nouveau Roman. C'est ce qui est observable dans *La Bataille de Pharsale*[4] de Claude Simon qui rappelle la nature profondément linguistique de l'idée de latinité en jouant sur le motif de la version latine, à laquelle s'adjoint une autre forme d'intériorisation de l'antique que celle observée avec le personnage de Norbert dans *Gradiva*. Enfin, nous avons choisi de retenir *Albucius*[5] de Pascal Quignard qui propose une expression hybride de la latinité, entre roman, essai, discours historique et traductions. La place de l'Antiquité y est dominante et structure la pensée de cet auteur, peut-être plus que n'importe lequel de ses contemporains. C'est donc au moyen de cette hétérogénéité, dont nous avons voulu qu'elle rende compte des variations d'intégration de la latinité à la fiction, que nous avons souhaité mettre au jour les variantes et constantes de l'imaginaire de l'Antiquité, afin de discerner le pérenne derrière les oscillations. Nous avons cependant volontairement écarté de notre corpus des récits trop marqués par l'édification religieuse, ce que Claude Aziza nomme à plusieurs endroits « la littérature sulpicienne ». En effet, il nous est apparu que ces œuvres, bien que présentant de nombreux points communs avec la

[1]Marie-France David-de Palacio, « *Ecce Tiberius » ou la réhabilitation historique et littéraire d'un empereur « décadent » (Allemagne-France, 1850-1930)*, *op. cit.* ; Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'empires : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900*, *op. cit.*

[2]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, (1936), Francfort, Allemagne, Fischer-Taschenbuch, 1993.

[3]En témoigne le récent succès de *Pompéi* de Robert Harris en 2003.

[4]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, les Editions de Minuit, 1969.

[5]Pascal Quignard, *Albucius*, (1990), Paris, Gallimard, Folio, 2004.

littérature non apologétique notamment au niveau des mécanismes de l'écriture, semblaient relever d'un autre regard sur l'origine. Ces romans, dont on peut dire qu'ils ont majoritairement disparu au XXe siècle (soit qu'il ne se trouve plus personne pour les écrire, soit que ceux du siècle précédent soient tombés dans l'oubli), n'écrivent pas tant la latinité que la Chrétienté, dont la naissance ne fait en un sens que partager le même contexte spatio-temporel. Si les moyens utilisés pour refigurer le passé peuvent être identiques à bien des égards, ce n'est en fait pas la même Antiquité qui fait l'objet de la remémoration.

Après avoir présenté ces huit œuvres et leurs auteurs dans leur rapport à l'antique, nous nous confronterons à la grande dialectique Histoire/fiction, dans la spécificité qui est la sienne dès lors que l'on aborde la latinité. Ainsi, ce que dit Agathe de Longevialle à propos de l'érudition du *Salammbô* de Flaubert, à savoir que « l'entassement des références et l'excès de culture soulignent finalement le caractère inaccessible de l'Antiquité »[1] rappelle que la question de la représentation de l'antique est compliquée par la distance temporelle. La réalité que la fiction est censée représenter n'est pas accessible de première main mais seulement à travers la science historique et la littérature. C'est donc via le traitement des sources et les rapports entre Histoire et fiction qu'il nous faudra étudier les récits de l'antique, ce qui nous amènera à nous interroger sur l'écueil que peut représenter l'érudition en matière de réception. L'autre mécanisme d'écriture patent dans les récits de la latinité est bien entendu le traitement de la temporalité et de la chronologie. Ainsi nous commenterons le choix de la période historique dans le cas où il s'agit de l'ère chrétienne : nous verrons comment les récits échappent plus ou moins bien à la littérature apologétique, pour offrir l'image du temps comme succession de stades civilisationnels. Outre l'interprétation de la marche de l'Histoire faite par les écrivains, nous commenterons les dispositifs mis en place pour concilier le passé antique et le présent d'écriture et qui se déploient selon trois modes : le passé comme support (allégorique) d'un discours sur le présent, le temps fantastique qui abolit la distance temporelle et enfin l'intériorisation du temps passé grâce à une forme d'archéologie du moi qui associe passé personnel de l'enfance et passé collectif antique. Après l'étude de ces mécanismes narratifs, nous dresserons un premier bilan des incarnations de la gamme des incarnations textuelles de la latinité, avant d'en explorer les invariants.

La troisième partie de cette étude sera consacrée au discernement et à l'analyse des constantes en jeu dans les récits de la latinité. En premier lieu, nous déterminerons le rôle de l'archéologie qui a doublement marqué la fiction, à la fois comme motif (les récits affichent leur

[1]Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », Rémy Poignault (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu a Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, *op. cit.*, p. 201.

dette à l'archéologie et parfois mettent en scène des personnages d'archéologues et des objets archéologiques) et comme modèle de l'écriture à travers l'image du fragment. En second lieu, nous verrons en quoi la fiction historique en général et la fiction antiquisante en particulier empruntent systématiquement à l'écriture de l'exotisme[1], jusqu'à l'utilisation de la langue latine comme manifestation paradoxale d'un ailleurs qui est pourtant le lieu de notre origine. L'étude de cette dialectique entre l'ailleurs et l'origine sera explorée plus en avant par l'intermédiaire de la figure de l'homme latin, entre représentation familière et recherche d'altérité. C'est ainsi que nous pourrons mener notre pensée du côté des variations du discours sur l'origine qui trouve bien souvent à s'incarner dans des formes mythiques, en particulier dans l'âge d'or et le bon sauvage. C'est cette constatation qui nous poussera à nous interroger sur la légitimité de l'hypothèse d'un mythe de la latinité[2], sur le modèle par exemple du mythe de Rome dont « la naissance et la survivance sont le résultat d'une synthèse entre imagination et réalité, entre tradition et interprétation »[3].

C'est donc au croisement de la conjoncture historique (archéologie et ses découvertes dont Pompéi, mythe ancien de la ville de Rome propagé par sa nature de lieu de pèlerinage jusqu'au Grand Tour), de l'histoire littéraire et de l'appropriation personnelle de l'Antiquité par des écrivains, que nous nous proposons d'étudier la latinité et de voir en quoi la fiction s'affiche comme une archive historique rêvée.

[1]Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 4 : « on entendra donc par exotisme une *rêverie* qui s'attache à un espace *lointain* et se réalise dans une *écriture* ». Nous montrerons avec l'idée d'exotisme historique en quoi le temps lointain peut revêtir les mêmes caractéristiques que l'espace lointain.

[2]Selon la définition notamment de Gilbert Durand qui propose de voir dans le mythe un ensemble dynamique d'archétypes relevant de l'imaginaire collectif et ayant pour conséquence de sublimer un modèle. Voir notamment Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.

[3]Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éds.), « Avant-propos », *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.* p. 7.

Première partie : De l'idée d'héritage antique à sa mise en fiction

L'Antiquité, première période de civilisation majeure de l'histoire occidentale, a été et reste un élément structurant de l'imaginaire : à la fois historique et rêvée, elle a donc naturellement façonné l'Europe, mais aussi ses productions littéraires. L'Antiquité romaine est particulièrement féconde et son héritage sera observé selon trois angles. Tout d'abord, nous rappellerons l'influence de l'Antiquité sur l'Europe d'un point de vue idéologique. C'est ensuite en tant qu'objet de découverte et objet scientifique aux mains des touristes éduqués et des savants que nous l'aborderons. Enfin, nous verrons comment, au XIXe siècle notamment, grâce à la scolarisation puis à la popularisation de la forme romanesque, cet objet scientifique a échappé aux savants et s'est démocratisé.

I. Antiquité et Europe

L'idée d'Europe et surtout l'idée de l'origine de l'Europe, ce qui nous occupe ici, sont contingentes et pourtant intrinsèquement liées à l'Antiquité. Nous ne chercherons pas ici à définir l'Europe, mais à mettre au jour quelques mécanismes de pensée présidant à la question de la recherche de son origine. Entre Europe et le mythe d'Europe, on ne sait pas qui a donné son nom à l'autre et « il faut bien reconnaître que les Grecs n'avaient aucune idée des origines du toponyme et encore moins des liens éventuels de l'Europe avec le nom de la princesse phénicienne »[1]. L'identité européenne est problématique et il ne s'agit pas ici de se substituer aux historiens et autres politologues qui ont pu réfléchir à cette question. L'approche diachronique ne sera donc pas la nôtre, cependant nous ne ferons pas l'impasse sur certains travaux d'historiens, qui nous permettrons d'offrir une assise solide à notre pensée.

Ainsi, il apparaît indispensable de mettre à jour les liens qui unissent Antiquité et idée/origine de l'Europe, car pour étudier les manifestations de l'antique dans la fiction, il est nécessaire de comprendre l'imaginaire social dont elles sont issues.

[1]Odile Wattel-de Croizant, « D'Europe à l'Europe. Évolution de la problématique dans l'Antiquité », Rémy Poignault, Françoise Lecocq, Odile Wattel-de Croizant (éd.), *D'Europe à l'Europe. II, Mythe et identité du XIXe siècle à nos jours*, Tours, Centres de recherches A. Piganiol, 2000, p. 23.

1) L'origine antique commune à la base de l'unité européenne

L'Antiquité romaine a fortement influencé l'Europe d'un point de vue idéologique et apparaît comme le fondement de l'unité européenne. Pourtant, l'expression « unité européenne » (comme celle d' « identité européenne » d'ailleurs) est en soi problématique. En effet, définir l'Europe pose le problème de la projection de concepts contemporains (liberté, laïcité, par exemple) sur une réalité passée. Pour tenter d'échapper à cet écueil, les « penseurs de l'Europe » ont été tentés de saisir la réalité européenne dans un hors-temps, recherchant l'immuable dans l'Histoire. L'Europe aurait ainsi une identité fixe, qui résisterait aux assauts du temps et ne serait pas modifiée par l'écoulement de celui-ci. Leur démarche n'est finalement pas si différente de celle des autobiographes : chercher qui l'on est, ce qu'il y a de permanent en soi, par-delà la « branloire pérenne » (Montaigne). Utilisons une image ici : les penseurs de l'Europe ont deux inclinaisons – déterminer le Corps de l'Europe (son héritage), ou son Esprit (ses valeurs). Nous allons ici nous intéresser à ces deux aspects et en relever les difficultés et les limites.

La mise à plat des caractéristiques identitaires de l'Europe prend donc deux formes : l'héritage et les valeurs. Dans le premier cas se pose le problème de la réduction de l'identité européenne à des structures matérielles ou sociétales (héritage dans les institutions ou dans les monuments par exemple), dans le second cas se pose le problème de la permanence du sens que l'on met sous le mot (et donc le problème d'une prétendue fixité des valeurs humaines par-delà les contingences historiques, contredisant le propos de l'histoire des mentalités). L'approche par l'héritage est ainsi diachronique, quand celle par les valeurs repose sur un sentiment de permanence.

a. Héritage antique et valeurs européennes

La première voie que l'on suivra sera celle de l'héritage matériel. C'est sans doute la plus facile à emprunter, ce qui n'enlève rien à l'intérêt que l'on se doit de porter aux études archéologiques, numismatiques, urbanistiques ou juridiques. Ainsi, on pourra se pencher sur la thèse de Jean-Luc Aubanel[1] adoptant l'angle des institutions et des faits sociaux. Tel est son projet :

[1]Jean-Luc Aubanel, *Le destin historique de la Romanité des origines à nos jours*, *op. cit.*

> Nous souhaitons en effet apporter une contribution objective à la connaissance des caractéristiques majeures de la culture romane – ou Romanité -, héritière multiséculaire de la civilisation gréco-latine et de la tradition chrétienne, dans le moule juridique et administratif de l'Empire Romain.[1]

Ce qui est exploré par J-.L. Aubanel c'est la recherche de la « continuité et [de] la cohérence d'ensemble de la tradition culturelle romane »[2], qu'il fait donc remonter à l'Antiquité. La première partie de son étude porte sur le « cadre et de vie et [les] mentalités » de l'ère culturelle romane, sur un peu plus de deux cents pages. Mais c'est la deuxième partie de cette thèse de droit qui est la plus développée. Portant sur « les institutions et la vie sociale », le propos est davantage orienté du côté des structures économiques et de la tradition juridique.

L'héritage est aussi plus immatériel. Gérard-François Dumont parle ainsi d' « héritage de croyances et de symboles »[3] et l'on trouve dans une collection universitaire un ouvrage intitulé *L'héritage de la pensée grecque et latine*[4]. Cette dernière étude présente en réalité un panorama culturel de l'Antiquité et prolonge sa description du côté de la réception de l'Antiquité à une époque plus moderne (postérité des théories esthétiques d'Aristote, exploitation des mythes par Freud dans ses théories de l'inconscient...). Mais en aucun cas il ne s'agit de faire de ce recueil de « traces antiques » un discours visant à l'unification de l'identité européenne. En revanche, le pas est franchi par Gérard-François Dumont dans un article au titre sans ambiguïté : « L'identité de l'Europe ». Trois étapes se dégagent de cette réflexion : en premier lieu, la question de l'identité géographique est déclarée aporétique, ce qui vient renforcer l'importance accordée à l'identité immatérielle.

> L'absence de définition géographique *ne varietur* prouve au contraire que l'Europe ne peut se reconnaître que dans une identité, c'est-à-dire dans un ensemble de valeurs qui font sa personnalité.[5]

La seconde étape est consacrée aux « sources historiques » et ancre l'identité européenne dans une « romanité », mélange d'héritage à la fois matériel et immatériel (le second dérivant du premier, de l'uniformité apportée par l'architecture et la construction sociétale conquérantes de l'Empire romain) :

---

[1] *Ibid.*, p. 9-10.

[2] *Ibid.*, p. 11.

[3] Gérard-François Dumont, « L'identité de l'Europe », dans *L'identité en Europe et sa trace dans le monde*, dir. Miriam Aparicio, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15.

[4] Pierre Aurégan, Guy Paleyret, *L'héritage de la pensée grecque et latine*, Paris, Ellipses, 2006.

[5] Gérard-François Dumont, « L'identité de l'Europe », *op. cit.*, p.17.

> D'un point de vue politique, l'Europe conserve, à travers les siècles, la marque de l'Empire romain, qui a laissé le souvenir d'une dimension spatiale considérable et d'une organisation efficace pour parvenir à maîtriser et à régenter des territoires et des peuples fort variés. De la Syrie à la Gaule, ce sont les mêmes temps, les mêmes portiques, les mêmes aqueducs, les mêmes arènes. Ainsi, tout un ensemble de villes et de pays sont imprimés d'un héritage de romanité, et ont conservé sur leur sol l'influence de Rome dans l'architecture et l'urbanisme, mais aussi dans les mœurs, la société, les institutions, la pensée et le droit.[1]

Gérard-François Dumont évoque ainsi un « quadruple héritage » : le triptyque égalité-respect-tolérance, la liberté, la créativité et enfin la séparation des pouvoirs. Le problème de ces « idéaux européens », comme il les appelle, c'est de les considérer comme un « héritage ». Ainsi, pour ce qui est du tryptique égalité-respect-tolérance, Gérard-François Dumont prend pour preuves le modèle de la cité grecque, les « lois sociales » romaines (« on connaît la formule *panem et circenses* qui correspond en français contemporain à une sorte de revenu minimum d'insertion »[2]), et la loi des Pauvres anglaise de la fin du XVIIIe siècle dont il déduit que « la charité […] s'installe comme une valeur essentielle »[3]. L'idéal de liberté trouve quant à lui son fondement dans des exemples essentiellement économiques : le *cursus honorum* romain ou bien l'ordre monacal et sa liberté par rapport aux pouvoirs en termes d'organisation du travail. Avant de conclure : « la liberté constitue le socle de l'initiative et de la créativité et donc le moteur de tout progrès scientifique, technique et matériel »[4]. Cette identité européenne dont Gérard-François Dumont trace les contours nous semble souffrir d'un problème de logique. Sa définition, très colorée par le libéralisme économique et la pensée chrétienne, est problématique car elle se pose en vérité nécessaire. En d'autres termes, l'identité européenne telle que contenue dans ces quatre idéaux serait toujours vraie. Elle serait à la fois le résultat d'un « quadruple héritage » et en même temps déjà présente dans l'Antiquité, comme manifestation d'un esprit européen qui préexisterait à ses réalisations. On voit là la contradiction d'une telle position, qui s'explique peut-être par la projection sur l'Histoire et sur la pensée de l'Europe d'un « mythe européen ». Mythe qui serait somme toute assez récent, car la recherche de l'identité de l'Europe et de son origine ne prend réellement forme et place importante qu'à partir du XVIIIe siècle.

Frederico Chabod, dans sa passionnante *Histoire de l'idée d'Europe*[5], fait dater l'émergence d'une conscience européenne du Ve siècle avant notre ère.[6] Mais c'est le XVIIIe siècle - « Le

[1] *Ibid.*, p. 18.

[2] *Ibid.*, p. 23.

[3] *Ibid.*, p. 24.

[4] *Ibid.*, p. 30.

[5] Cité intégralement dans Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert (éds.), *Europes de l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2000, p. 209-312.

[6] *Ibid.*, p. 219.

sentiment européen est un sentiment nettement marqué par les Lumières »[1] - qui marque véritablement une époque charnière en inscrivant l'unité de l'Europe dans la culture.

> Telle est donc l'Europe que perçoit le très lettré Monsieur de Voltaire : c'est l'Europe des artistes et des écrivains, des savants et des académies […] Et à cette Europe il appose la marque d'une définitive d'un unique corpus, d'une unité culturelle et spirituelle sans équivalent dans le reste du monde. Pourtant, cette Europe culturelle n'est pas seule à se présenter, sous la plume de Voltaire, comme une entité particulière. À côté d'elle surgit l'Europe des mœurs, de la vie en société.[2]

Parmi cet héritage immatériel qui fait l'unité culturelle de l'Europe, on trouve également la langue latine : c'est ce qu'a étudié Françoise Waquet dans *Le latin ou l'empire d'un signe* qui explore la « dimension latine de l'Occident moderne »[3]. La langue française n'a d'ailleurs longtemps été considérée que comme un héritage de la langue latine. De manière plus large, dans les écoles européennes jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on apprend la langue nationale, que ce soit le français ou l'allemand, par l'intermédiaire du latin, comme s'il fallait nécessairement faire le détour par l'origine linguistique pour assimiler la langue du présent. Comme nous le verrons par la suite, l'instruction et l'élite culturelle sont les acteurs majeurs de la survivance du latin comme facteur d'unité européenne et d'héritage antique sans cesse ravivé. Il ne faudrait pas non plus occulter l'Église, inébranlable bastion du latin pendant des siècles. Mais le latin d'église n'est pas le latin de l'antique et la romanité catholique n'est pas la latinité, bien qu'elles partagent d'indéniables points communs.

Que la marque de son identité soit culturelle ou morale/sociétale, importe finalement peu : ce qu'il faut en retenir c'est que c'est du côté de l'Esprit que l'on recherche une unité européenne[4]. Et c'est même par l'Esprit que l'Europe affirme sa supériorité, comme l'écrit André Suarès en 1926[5] pour qui la spécificité du Vieux Continent, qu'il compare aux États-Unis, réside dans une spiritualité héritée de l'Antiquité :

---

[1] *Ibid.*, p. 305.

[2] *Ibid.*, p. 279.

[3] Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p. 9.

[4] Unité renforcée par l'expérience du voyage à Rome, voir Christophe Imbert, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *Anabases*, n°5, 2007, p. 109 : « Le Français partage à Rome son droit de citoyenneté historique et culturelle avec tous les représentants des anciens peuples romanisés et latinisés. Il accède donc à une identité plus haute ; dans le sanctuaire commun de la latinité, il est le concitoyen de l'Europe, et surtout, de tous les membres de la République des lettres. ».

[5] André Suarès, « Vues d'Europe : le principe européen », dans *Europes de l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, *op. cit.*, p. 168-173.

> [C'est là] l'Europe, telle qu'elle a été formée par cinq ou dix mille ans de la culture, qui lui vient d'Athènes, de Sion, de Rome et de Paris. Le Principe européen tend à réveiller la conscience de cette culture vivante là où elle est endormie, et à l'animer encore là où elle reste vive. […] La France et l'Allemagne doivent être les agents invincibles de l'unité spirituelle et de l'Europe, si elles y tendent ensemble.[1]

Le complexe de supériorité européo-centré mis à part, il est intéressant de noter que l'on parle encore de régénération – l'emploi du verbe « animer » est-il d'ailleurs fait en toute connaissance de sa racine latine qui se rapporte à l'âme ? – au XXe siècle. Le texte ayant été écrit moins de dix ans après la fin de la Grande Guerre, cela n'est certes pas étonnant. Cependant, il semble que dès lors que l'origine de l'Europe, comme élément facilitant la constitution d'une identité *per se*, est évoquée, elle s'accompagne d'une idée de régénération. Rome devient ainsi avec la Révolution française un modèle à imiter.

Ainsi, l'héritage antique est perçu comme matériel (cet aspect est évident et ne pose pas question) et immatériel. C'est cependant lorsqu'il s'agit de valeurs que le propos se complique, car l'identité européenne que l'on recherche dans l'Antiquité est brouillée par un mouvement de rétrocession discutable : on attribue à l'antique ce dont on prétend avoir hérité. Rome devient un modèle à imiter, mais parce qu'on en fait un écran sur lequel on projette des valeurs. La référence à Rome n'est alors plus tant historique qu'idéologique, voire mythique. L'esprit de Rome flottait-il vraiment sur les mentalités révolutionnaires, ou bien les Sans-Culottes ont-ils convoqué Rome parce qu'ils lui attribuaient les valeurs qu'ils voulaient pour eux-mêmes ? Retrouver l'Antiquité et s'y référer a la force de la profondeur historique et sert de légitimation : le retour à l'origine serait forcément plus *vrai*, puisque premier.

[1] *Ibid.*, p. 172.

b. Retrouver l'Antiquité : un problème politique et culturel

Les hommes du XIXe siècle ont recherché leur identité, en même temps qu'une régénération de celle-ci, par l'emploi d'un vocabulaire romain, comme si l'emploi des mêmes mots suffisait à ressusciter des valeurs perdues. Ainsi la remise au goût du jour du fameux « citoyen », dont chaque révolutionnaire se pare. Mais reprendre un vocable latin, que l'on francise, pour tenter de créer un pont entre l'Antiquité comme première (donc meilleure?) forme d'Europe et le présent est une illusion que l'historien Jean-Noël Robert pointe judicieusement :

> [L'historien] passe chaque fait au tamis de notions estimées « incontournables » [...] celle d'impérialisme, d'intégration, d'assimilation, d'acculturation, de nationalisme, de colonisation... sans oublier les inévitables termes de république et de citoyen (comme nom, voire comme adjectif!), et la liste n'est pas close. Reconnaissons que tous ces mots sont utiles et ont l'avantage de correspondre, pour les lecteurs actuels, à des définitions connues et significatives. Malheureusement, ils ont aussi l'inconvénient, pour l'histoire de l'Antiquité, d'être presque tous récents (XIXe ou XXe siècle) et de s'appliquer à des faits qui n'ont rien à voir avec l'époque romaine.[1]

Si J-.N. Robert critique donc la confusion des concepts, du point de vue de la rigueur de la pratique historienne d'abord, mais également en ce qui concerne l'appropriation de termes antiques par des modernes qui en détournent le sens. La recherche d'une vérité européenne dans l'Antiquité semble d'ores-et-déjà soumise au problème de décalage des mentalités et des mots qui leur donnent forme. Donnons-un exemple simple : dire que la notion de citoyenneté est *la* marque identitaire de l'Europe et se servir de cette affirmation pour entériner l'origine européenne dans l'Antiquité, suppose que le terme ait toujours la même signification, quelle que soit l'époque, ce qui revient également à nier le fait que la traduction ne relève pas d'une simple équivalence sémantique. Et J-.N. Robert d'expliquer les différences entre les acceptions antiques et modernes de *citoyen, culture, pietas, éloquence* ou encore *humanitas.*

Ce qui est en réalité recherché, au XIXe siècle notamment, dans la convocation d'une origine antique c'est la légitimité par le recours à la tradition. La recherche de l'origine est ainsi utile à François Guizot qui met son *Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française* (1828) au service de la légitimation du pouvoir politique.

[1]Jean-Noël Robert, *Rome, la gloire et la liberté*, Les Belles Lettres, Paris, 2008, p. 9.

> La légitimité politique est évidemment un droit fondé sur l'ancienneté, sur la durée; la priorité dans le temps est invoquée comme la source du droit, comme la preuve de la légitimité du pouvoir.[1]

La supériorité de l'état de civilisation sur celui de la barbarie (et on aborde déjà ici une opposition qui s'avérera opérante dans notre analyse de la fiction) est assurée par la marque laissée dans les esprits par l'Empire romain. Ce qui fait de Rome la « deuxième cause de civilisation » pour Guizot.

> Les Barbares aspiraient à la civilisation, tout en en étant incapables; que dis-je, tout en la détestant dès que sa loi se faisait sentir. Il restait, de plus, d'assez grands débris de la civilisation romaine. Le nom de l'Empire, le souvenir de cette grande et glorieuse société, agitait la mémoire des hommes, des sénateurs de villes surtout, des évêques, des prêtres, de tous ceux qui avaient leur origine dans le monde romain.[2]

Il est ici notable que ce soit le « souvenir », plus que l'héritage matériel, qui assure la perpétuation de la civilisation, telle que proposée par l'Empire romain. Rome a permis pour Guizot de civiliser les Barbares, et il fait donc de l'Antiquité romaine un jalon nécessaire de la constitution de l'Europe. Cette plongée dans le passé de l'Europe va de pair avec l'essor de l'Histoire comme science à part entière au XIXe siècle :

> Le sentiment de l'histoire, qui s'affirme pendant la première moitié du XIXe siècle, laisse aussi sa marque sur la conscience européenne ; il lui permet d'harmoniser les exigences contradictoires de l'unité et de la variété, autrement dit de la nation et de l'Europe ; il lui permet de comprendre les époques auparavant laissées de côté comme barbares ou obscurantistes, qui désormais apparaissent comme un moment nécessaire dans la formation d'une Europe moderne triomphalement célébrée.[3]

On trouve alors dans la science historique qui s'affirme des raisons prétendument objectives pour l'entreprise de civilisation qui puise sa légitimité dans une ressemblance avec le modèle romain tant estimé. Le Royaume-Uni fait le même usage de l'héritage antique : Edward Gibbon le voit comme le continuateur de l'entreprise de civilisation romaine, bien qu'il accepte d'en partager l'héritage « entre les différentes nations européennes, parce que ce partage assure précisément la

---

[1]François Guizot, *Cours d'histoire moderne, Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1835, p. 74.

[2]*Ibid.*, p. 62.

[3]Frédéric Chabod, *Histoire de l'idée d'Europe*, dans *Europes de l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, *op. cit.*, p. 305.

liberté et la pérennité de l'Europe »[1]. La latinité dans ce qu'elle a de meilleur a donc diffusé son héritage de manière centrifuge. Le problème se pose cependant dès lors que l'on se refuse à porter un regard myope sur l'Histoire romaine : car comment concilier la République modèle avec la décadence de la fin de l'Empire ? Dès lors que l'on recherche une origine que l'on idéalise, on est contraint d'abandonner en partie la vision globale de l'historien et de lui substituer un mirage afin de résoudre le paradoxe d'une civilisation qui connut apogée *et* chute.

Si le titre complet de l'ouvrage de Jean-Noël Robert, *Rome la gloire et la liberté, aux sources de l'identité européenne*[2], fait bien entrer en résonance Europe et origine antique, ce serait faire preuve d'aveuglement que de passer sous silence l'importance du christianisme. En effet, l'Europe a une double origine : judéo-chrétienne d'un côté, gréco-romaine de l'autre. C'est ce que veut signifier Suarès lorsqu'il énumère : « Athènes, Sion, Rome et Paris. » Cette origine est manifeste dans le terme « Christianitas », qui précède celui d'Europe au Moyen-Âge. Quant à l'article « Europe » de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, il noue fermement Europe et christianisme :

> D'ailleurs il importe peu que l'Europe soit la plus petite des quatre parties du monde par l'étendue de son terrain, puisqu'elle est la plus considérable de toutes par son commerce, par sa navigation, par sa fertilité, par les lumieres & l'industrie de ses peuples, par la connoissance des Arts, des Sciences, des Métiers, & ce qui est le plus important, par le Christianisme, dont la morale bienfaisante ne tend qu'au bonheur de la société.[3]

Edgar Morin[4] dans sa réflexion sur l'Europe ne paraît pas vouloir céder aux sirènes du « mythe européen », tel que Gérard-François Dumont semble en avoir été victime. Il est intéressant d'observer qu'il place ainsi « L'Europe d'avant l'Europe » (titre du premier chapitre) du côté du Moyen-Âge chrétien en commençant l'histoire européenne par la baptême de Clovis : « Dès lors, l'identité européenne semble émerger avec l'identité chrétienne »[5]. Si Edgar Morin note que le christianisme n'est pas propre à l'Europe, il place cependant la formation de l'identité européenne du côté de la religion monothéiste, intitulant ses paragraphes de manière significative : « L'islam

---

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, Paris, Champion, 2010, p. 131 : Michelet n'a pas la même conception, lui qui considère que c'est la France qui est « l'aboutissement unique de l'entreprise civilisatrice romaine ».

[2]Jean-Noël Robert, *Rome : la gloire et la liberté au service de l'identité européenne*, *op. cit.*

[3]Chevalier de Jaucourt, article « Europe », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 6, 1756, p. 211-212.

[4]Edgar Morin, *Penser l'Europe*, (1987), Paris, Gallimard, collection Folio, 1990.

[5]*Ibid*, p. 43.

européisateur » et « La désunion chrétienne ». Mais le fondement chrétien de l'Europe était une idée déjà présente en Allemagne au XIXe siècle, sous la plume des Romantiques :

> Dans le sillage de Novalis, la *Philosophie der Geschichte* de Friedrich von Schlegel (1829) donne toute sa cohérence à la vision historique du romantisme catholique : le christianisme, dont le triomphe coïncide avec le Moyen Âge, est au fondement de la civilisation européenne.[1]

L'antériorité chronologique de l'Antiquité sur le christianisme ne lui assure donc pas nécessairement la position d'origine fondatrice. Selon la célèbre formule de Marc Bloch affirmant que « l'Europe a surgi très exactement quand l'Empire Romain a croulé », certains envisagent donc l'Antiquité comme un état antérieur dont la chute a permis la naissance de l'Europe.

Edgar Morin et les penseurs allemands du XIXe siècle partagent autre chose : outre le fait qu'ils fondent l'Europe sur le christianisme, lorsqu'ils daignent aborder le sujet de l'Antiquité, c'est à la Grèce qu'ils pensent d'abord. Car il faut bien reconnaître à l'Antiquité d'avoir influé sur la constitution de l'Europe, et proclamer que c'est le christianisme qui en fait l'identité ne suffit pas à écarter définitivement l'héritage des siècles païens. S'affrontent alors deux tendances qui se manifestent dans cette appellation bicéphale : « origine gréco-latine ou gréco-romaine ».

La Grèce est chronologiquement antérieure et il est de (mauvaise) coutume depuis le XVIIIe siècle « d'enjamber ce qui est romain pour regagner directement la source grecque »[2] en affirmant que les Grecs ont produit de plus belles œuvres, que les Romains n'ont fait que copier :

> Dans son *Histoire de l'Art*, commencée à Rome vers 1755, en pleine effervescence de l'archéologie italienne, Winckelmann considère comme « pure imagination » l'idée d'un art romain. À ses yeux, Rome n'est qu'un pâle reflet de l'art hellénique, aussi bien en sculpture qu'en peinture ou en architecture, et après lui, chacun se crut autorisé à affirmer que les œuvres « romaines » n'étaient que le produit d'une décadence du goût.[3]

Pourtant comme nous le verrons, l'archéologie influence beaucoup plus les romans historiques de la latinité que ceux de l'hellénisme. Toujours est-il que le sentiment d'infériorité que les Romains pouvaient avoir vis-à-vis des Grecs[4] est aisément repris à leur compte par les hommes

---

[1]Frédéric Chabod, *Histoire de l'idée d'Europe*, dans *Europes de l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, *op. cit.*, p. 287.

[2]Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, (1992), Paris, Gallimard, collection Folio, 1999, p. 45.

[3]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique*, *op. cit.*, p. 22.

[4]C'est sur la prétendue supériorité de la langue grecque par rapport à la leur que s'expriment surtout les auteurs latins. Ainsi Sénèque dans la première phrase de sa lettre 58 à Lucilius : « Que notre vocabulaire est pauvre, pour tout dire indigent ! » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, tome II, traduit par Henri Noblot, Paris, Les

des XIXe et XXe siècles. À la Grèce les grandes œuvres de l'esprit et à Rome les apports juridiques (tels que décrits dans la thèse de J.-L. Aubanel par exemple) :

> Les quelques concepts juridiques dont on réservera la paternité aux Romains paraîtront vite bien minces et bien primitifs par rapport, en amont, à la richesse du Grec, et en aval, à la forme développée que ces éléments ont prise dans la suite de l'histoire européenne.[1]

L'Allemagne notamment se tourne davantage vers la Grèce que la France et l'Angleterre.[2] Mais des Français incarnent aussi cette position, comme Paul Valéry pour qui « ce que nous devons à la Grèce est peut-être ce qui nous a distingués le plus profondément du reste de l'humanité »[3]. La spécificité de notre rapport à la Grèce, tenant lieu d'identité, repose pour Edgar Morin sur l'idée de « Raison », qui est en fait le *logos* grec. C'est ce qu'il pointe lorsqu'il assimile la Renaissance à une « réinsémination grecque » (titre du deuxième chapitre) et qu'il énonce cette analogie créée par la simple juxtaposition : « la réactivation de la Raison, le retour aux sources grecques »[4]. Paul Valéry avant lui avait détaillé ce que nous tenions de la Grèce : « discipline de l'Esprit », « méthode de pensée », « division rationnelle des fonctions »[5] de l'Esprit. Cette supériorité de la Grèce sur Rome concernant l'apport à « l'Esprit » est exprimée sous la forme de préjugé feint :

> Trop attachés à la terre, au concret, trop pragmatiques, ces derniers n'auraient pu retrouver et renouveler le raffinement et la profondeur de la pensée grecque. Et il est

---

Belles Lettres, 1963, p. 70). Ou bien Lucrèce, en I, 139 de son *De Natura Rerum* : « Ces obscures découvertes des Grecs, il est difficile de les rendre clairement en vers latins. » (Lucrèce, *De la Nature*, tome I, traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 7). Voir aussi Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, traduit par Sylvain Bluntz, Paris, Belles Lettres, 2008, p. 29 : « Ils furent le seul peuple de l'Antiquité à éprouver le besoin de s'approprier avec inventivité les trésors tant admirés de la littérature grecque qu'ils mirent ainsi du même coup à la portée de leurs compatriotes moins cultivés. ».

[1]Jean-Luc Aubanel, *Le destin historique de la Romanité des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 46.

[2]Voir pour cela : Sandrine Maufroy, *Le philhellénisme franco-allemand (1815-1848)*, Paris, Belin, 2011 ou encore Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, La Haye, M. Nijhoff, 1967, Anthony Andurand, « Fabrique du mythe et production des savoirs : la Grèce des hellénistes allemands au miroir du *Griechenmythos* (1790-1945) », *Anabases*, n°15, 2012, p. 230-240, et surtout : E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany : a study of the influence exercised by greek art and greek poetry over the great german writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Wilfried Stroh note également que « l'idée a pu germer qu'il existait une communauté d'esprit toute particulière entre les Grecs et les Allemands » dans *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 233. Aujourd'hui encore, on peut voir comme une caractéristique allemande l'existance de chaires d'histoire ancienne regroupant la Grèce et Rome, sans distinction : Entretien avec Wilfried Nippel, « Traditions allemandes des sciences de l'Antiquité », *Anabases*, n°15, 2012, p. 185-208, voir notamment p. 187-188.

[3]Paul Valéry, « Note (ou l'Européen) », (1924), dans *Europes de l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, *op. cit.*, p. 422.

[4]Edgar Morin, *Penser l'Europe*, *op. cit.*, p. 95.

[5]Paul Valéry, « Note (ou l'Européen) », *op. cit.*, p. 422-423.

> vrai qu'il y a pas à proprement parler de philosophie romaine. En ce sens les Romains n'ont, en philosophie, rien inventé.[1]

Pour résumer, le christianisme serait donc l'identité première sur laquelle l'Europe s'est bâtie, l'Antiquité romaine son origine corporelle (grâce à ses institutions, son droit etc.) et l'Antiquité grecque son origine spirituelle (grâce aussi à la patristique grecque qui permet de la relier *in fine* au christianisme). Mais alors comment expliquer cette affirmation de Rémi Brague : « Nous ne sommes et ne pouvons être « grecs » et « juifs » que parce que nous sommes d'abord « romains » »[2] ? Comment expliquer en effet qu'il établisse un lien d'antériorité (« d'abord ») qui ne peut pas être chronologique par rapport à la Grèce ?

C'est ce paradoxe que nous allons tenter de creuser en étudiant plus en avant la pensée de Rémi Brague, qui considère l'héritage antique comme une force motrice. Mais avant cela, il convient de nous arrêter un moment sur une théorie antérieure de l'héritage antique, celle de Pierre Barrière, qui y voit au contraire un legs quasiment atone, mais auquel on ne peut pourtant échapper.

[1]Pierre Aurigan, Guy Paleyret, *Héritage de la pensée grecque et romaine*, *op. cit.*, p. XX.

[2]Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, *op. cit.*, p. 41.

2) Regard de deux critiques sur l'héritage antique

En 1932, le critique et universitaire Pierre Barrière fait paraître un essai portant sur *L'Antiquité vivante*[1]. Il y analyse l'héritage de l'antique et son influence sur les contemporains. Mais surtout, il souligne l'identité commune entre Romains et Européens. Soixante ans plus tard exactement, Rémi Brague réfutera cet amalgame simpliste et substituera à la nature partagée, *l'attitude* héritée.

a. « L'Antiquité vivante » de Pierre Barrière

Pierre Barrière s'attache à démontrer une permanence des affects. En faisant de la figure d'Ulysse le type même de l'homme universel, non seulement il réfute la possible altérité, mais il érige une représentation fictionnelle en paradigme de l'humanité. Cet « internationalisme dans le temps »[2] qu'il faut cultiver, on ne doit pas hésiter à lui donner la forme de l'anachronisme puisque « c'est l'art de ramener à l'actualité les choses d'autrefois »[3] : tout doit être fait pour que le contemporain puisse voir son reflet dans le miroir de l'antique puisque de toute manière « l'âme humaine reste éternellement semblable à elle-même au moins dans ses grandes lignes »[4]. Pierre Barrière affirme donc la pérennité d'une même identité et la ressemblance par-delà les siècles, grâce à une métaphore de l'effeuillage :

> Nous voulons vivifier l'antiquité, mais en lui infusant notre sang et non point en lui empruntant une lymphe appauvrie: le seul moyen de la comprendre, c'est de lui restituer sa réalité en la rapprochant de notre réalité à nous, non encore une fois pour nous affubler de conventions qui n'ont même pas le mérite d'être véritablement antiques, mais bien au contraire pour dépouiller l'antiquité de toutes les défroques que les siècles lui ont imposées.[5]

---

[1]Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, Toulouse, Privat-Didier, 1932.

[2]*Ibid.*, p. 7.

[3]*Ibid.*, p. 6.

[4]*Ibid.*, p. 126.

[5]*Ibid.*, p. 8.

Cependant, il ne faudrait pas confondre la conception de Pierre Barrière avec la théorie de l'éternel recommencement[6]: l'héritage latin est intérieur. L'auteur oppose ainsi humaniste et Histoire : le premier est facteur d'unité, la seconde disjoint les hommes par les différences qu'elle s'attache à distinguer, ce qui a pour conséquence « d'isoler les générations »[7]. Le paradoxe de l'anachronisme comme idéal est en ce sens assez révélateur d'une méfiance vis-à-vis de l'approche scientifique, puisque « les résurrections archéologiques ont ridé l'antiquité »[8]. D'ailleurs l'Antiquité de Pierre Barrière n'est pas vraiment historicisée, il la fantasme comme accomplie et stable. C'est parce qu'elle échappe à l'Histoire transitoire, à l'actualité, qu'elle est une force selon Pierre Barrière : l'Antiquité n'est donc pas tant regardée dans sa dimension historique avec ses évolutions et ses heurts, que comme une unité immuable. Cette affirmation d'une permanence de nature s'accompagne d'une pensée de l'origine : au lieu de parler d'un Homme originel qui traverserait les siècles et dont le cerveau se manifesterait de manière identique à Rome et au XXe siècle, Pierre Barrière fait de l'homme latin l'homme originel. En refusant de considérer la latinité comme une culture à part entière, il la rétrocède, ou plutôt l'élève, au rang de premier âge d'une culture à jamais partagée. Il n'y jamais eu de véritable rupture entre la latinité et nous : le christianisme n'a ainsi pas créé de fracture. Pierre Barrière établit une relation analogique entre latinité et christianisme en comparant les auteurs antiques à l'ancien testament et les auteurs modernes au nouveau testament. Quant aux autres tentatives de cassures, la Réforme et la Révolution, il les voit comme un conflit fécond à la source de notre civilisation moderne mais ne nous ayant jamais vraiment coupés de notre identité latine. De même, l'auteur cherche à réconcilier les deux branches de notre origine nationale en affirmant que les Gaulois étaient en réalité des Romains par leurs sentiments et leurs souvenirs. Il convoque ainsi une ressemblance affective discutable pour pallier la dissemblance ethnique. Cette conception de l'héritage antique se colore de fait de convictions politiques et idéologiques. En effet, le monde contemporain soumis aux errements linguistiques et logiques et aux problèmes sociaux, doit être sauvé par un retour à l'esprit latin. C'est là une conception littéralement réactionnaire.

La langue latine est ainsi au cœur de sa théorie puisqu'il considère que les idées sont dépendantes des mots. Or, comme notre langage national vient du latin et du grec, il est normal que nos sensibilités en soient imprégnées. C'est un raccourci idéologique qui sert sa démonstration mais s'appuie néanmoins sur une réalité linguistique. En revanche, on peut objecter que, si cela est vrai, ça ne peut l'être que pour des gens conscients de l'étymologie des mots qu'ils utilisent. Pierre Barrière assimile le résidu de sens conservé de l'Antiquité à une « âme » et regrette la « crise du

[6]*Ibid.* : « Leurs solutions ne nous conviennent plus parce que l'histoire ne recommence jamais. ».

[7]*Ibid.*

[8]*Ibid.*

français ». Là encore, c'est le changement qui est craint. C'est sans doute ce qui lui fait préférer l'Antiquité terminée au monde moderne en mouvement : il est à la recherche d'un refuge stable. La proximité est plus importante entre les latins et nous, qu'entre les peuples vivants au même siècle mais sur des continents différents, ce qui est imputable selon lui à une espèce de théorie des climats. L'interprétation devient politique, idéologique, voire xénophobe en que ce Pierre Barrière pointe « l'inconsistance morale des pays » qui n'ont pas l'héritage de l'Antiquité pour eux: la Russie, l'Amérique. En fait, l'auteur semble être affolé par la rapidité de son époque, et y oppose la stabilité apaisante mais fantasmée de l'Antiquité. Ce qui n'est pas sans rappeler les temps mythiques, ces hors-temps (hors-Histoire) qui rassuraient les peuples primitifs, selon Mircea Eliade.

L'Antiquité est utilisée comme étalon. En un sens, Pierre Barrière propose une variation de ce que Rousseau avait fait avec l'homme à l'état de nature dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). À la différence majeure que Rousseau *sait* que cet homme originel n'est qu'une construction théorique servant à évaluer la progression de l'humanité. En revanche, pour Pierre Barrière, l'homme romain est l'Homme et il en fait un portrait qui n'est pas sans rappeler l'homme à l'état de nature de Rousseau ou le mythe du bon sauvage. Ainsi, il voit dans les campagnes françaises un miroir des êtres antiques : proches de leurs racines, non contaminés par la ville, ayant gardé le sentiment de leur ascendance. Il compare les vêtements, les noms, les outils agricoles et même le physique des paysans français des années 1920 aux Romains ! Il n'est pas impossible qu'il faille lire ici l'influence de l'animosité franco-germanique de l'entre-deux guerres. En effet, Pierre Barrière évoque Germanicus et sa guerre contre Rome, et compare Guillaume II à Hannibal, afin d'insister sur la noble ascendance romaine française qui s'oppose à la barbarie conquérante allemande. Quand bien même il considère que l'Histoire n'est pas un éternel recommencement, sa conception latine de l'identité française lui permet de rejouer l'opposition politique belliqueuse. De la même manière, il compare Georges Clemenceau et Joseph Caillaux à Cicéron et Catilina. Mais il ne faut pas se contenter de regarder du côté des grands hommes pour voir les points communs. Dans son deuxième chapitre sur « les formes de la vie », Pierre Barrière affirme que la distance entre l'Antiquité et nous n'est qu'un effet d'optique dû au fait que nous regardons surtout les grandes œuvres antiques. À nouveau il insiste sur la ressemblance physique et assure que l'on peut reconnaître des contemporains dans les faciès romains. Il élargit ensuite aux pratiques culturelles – coiffure, maquillage, cuisine etc. – et s'attache à chaque fois à gommer les différences afin de souligner la continuité des pratiques et des formes. Il procède de même pour le travail, et notamment le travail agricole, relisant les pratiques contemporaines à la lumière des *Géorgiques*. La bourgeoisie du XXe siècle est regardée à travers le prisme des œuvres de Juvénal et Pétrone, les jeux du cirque sont mis en rapport avec le football et le sport automobile. Il est cependant difficile de tenir une telle position : si toute notre civilisation est déjà en germe

dans l'Antiquité, alors ses vices également. Or, l'auteur associe la corruption de son époque à son éloignement de l'héritage antique. Alors même que l'Antiquité a connu le vice. De même, on peut relever une contradiction entre d'une part l'affirmation que l'on ne peut échapper à l'antique parce qu'il colore toute notre culture, et d'autre part la constatation déçue que l'on s'éloigne de l'antique. Pour Pierre Barrière, l'Antiquité est charnellement en nous : nous pouvons la retrouver et nous avons même le devoir de céder à cette force. C'est quand l'Antiquité en nous est refoulée, que des conséquences négatives surviennent. Le rappel de notre identité latine sert d'outil politique et de commentaire social à Pierre Barrière. Rémi Brague refuse en revanche cette *identité* latine héritée et lui préfère l'idée de *choix*.

b. La conscience européenne selon Rémi Brague

La théorie de Rémi Brague que nous allons à présent exposer et commenter, et qui nous semble déterminante dans la pensée du rapport entre Europe et Antiquité romaine, se trouve déjà en germe chez Paul Valéry :

> Il faut encore admirer à cette occasion le rôle de l'Empire romain. Il a conquis pour être conquis. Pénétré par la Grèce, pénétré par le christianisme, il leur a offert un champ immense, pacifié et organisé ; il a préparé l'emplacement et modelé le moule dans lequel l'idée chrétienne et la pensée grecque devaient se couler et se combiner si curieusement entre elles.[1]

Pour Rémi Brague, tout commence avec l'idée de « conscience d'appartenance »[2]. C'est là la véritable différence, innovation presque, de sa théorie dans le champ déjà bien foisonnant de la recherche sur l'identité européenne. Tout ou presque dans sa pensée tient à cette idée d'activité, par opposition à la passivité qui caractérise la simple position d'héritier. On ne parle en effet plus ici d'héritage mais d'attitude.

Comme les autres, Rémi Brague fait un détour par la géographie (paragraphe « contenu et espace » de son premier chapitre) pour cerner l'Europe, mais en écartant la géographie physique : « Les frontières de l'Europe, nous le verrons, sont exclusivement culturelles », annonce-t-il.[3] Au lieu de rechercher une unité dans le christianisme ou l'héritage antique comme ont pu le faire les penseurs que nous avons rencontrés précédemment, quitte à confondre l'espace perçu avec l'espace réel, Rémi Brague n'hésite pas à commencer son étude par les « dichotomies » qui structurent et font l'histoire de l'Europe. Même si cela le conduit à la prudence du point d'interrogation, telle qu'elle se manifeste dans le titre du paragraphe suivant : « Une identité européenne ? »[4]. Là où d'autres cherchaient à définir l'identité européenne, Rémi Brague commence par se demander si elle existe. D'autant plus que pour l'historien comme pour le géographe l'Europe n'est pas une réalité stable : « Du point de vue de l'historien, l'Europe n'a jamais été un espace défini d'emblée, préexistant, et à l'intérieur duquel se serait développée une certaine culture. »[5] Les caractéristiques identitaires habituelles sont une à une évacuées, ou plutôt elles sont relativisées comme ne nous

[1]Paul Valéry, « Note (ou l'Européen) », *op. cit.*, p. 422.

[2]Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, *op. cit.*, p. 13.

[3]*Ibid.*, p. 15.

[4]*Ibid.*, p. 32.

[5]*Ibid.*, p. 187.

appartenant pas en propre. L'Europe est-elle fondamentalement grecque, romaine, juive ou chrétienne ? (On retrouve là les hypothèses explorées ci-avant). L'hellénisme ne nous est pas exclusif, quoi qu'en disent certains penseurs allemands que nous avons pu croiser : « le monde musulman et Byzance en sont eux aussi les héritiers »[1]. Le judaïsme et le christianisme sont également invalidés en tant que caractéristiques propres de l'Europe puisque présents en Orient. Et ce, bien que la Chrétienté (que Rémi Brague différencie donc du christianisme) soit profondément romaine. Mais c'est à cet instant que s'opère la distinction la plus intéressante pour notre étude : romanité et latinité. Nous aurons l'occasion par la suite de revenir sur l'utilisation de ces deux termes et sur les sens qu'ils recouvrent. En attendant, voici ce que Rémi Brague en dit, et ce qui permet de penser que *Europe, la voie latine* aurait peut-être été un titre plus fidèle à la théorie exposée.

> Quant à l'Europe au sens étroit, il y a un trait qu'elle est peut-être la seule à posséder, seule à revendiquer, et qui est en tout cas ce que personne ne lui dispute. C'est la romanité. Ou plus précisément la latinité. La « romanité » a été revendiquée par Byzance, en tant que continuation de l'empire romain d'Orient, et « seconde Rome », puis par Moscou, qui a prétendu elle aussi au titre de « troisième Rome ». Elle l'a même été par l'Empire ottoman, le sultan d'Istanbul revendiquant, avec le titre de « sultan de Rome », la succession des empereurs vaincus de Constantinople. Mais de la latinité, personne d'autre que l'Europe n'en a voulu.[2]

Que les sources soient chrétiennes ou grecques importe finalement peu puisque ce qui distingue l'Europe en propre c'est la façon dont elle a accepté de conserver cet héritage. Cette attitude réceptive permet de résoudre la dichotomie, voire le conflit, entre les deux conceptions de l'Europe, comme Chrétienté et comme monde gréco-latin. C'est ce qui apparaît dans la présentation des chapitres, qui établit par la syntaxe une équivalence entre les deux origines, résolue par un troisième élément : le « rapport romain ».

> Le chapitre III montrera comment le rapport de l'Europe – comme Chrétienté – à l'Ancien Testament est un rapport « romain », et comment elle se distingue sur ce plan du monde musulman.
> Le chapitre IV montrera comment le rapport de l'Europe – comme monde latin – aux sources grecques est lui aussi « romain », et comment elle se distingue ainsi, non seulement de l'Islam, mais aussi du monde byzantin.[3]

[1] *Ibid.*, p. 34.

[2] *Ibid.*, p. 35.

[3] *Ibid.*, p. 36.

Toute la théorie de Rémi Brague s'articule donc autour de l'idée de passage, de transmission, non pas en tant qu'intermédiaire neutre, mais en tant que charnière : « Être romain c'est avoir en amont de soi un classicisme à imiter, et en aval de soi une barbarie à soumettre. »[1] La valeur n'est pas ici du côté de l'innovation apportée (ce qui permet d'éluder le reproche souvent fait aux Romains d'être de simples imitateurs des Grecs), mais du côté de la transmission, rétablie dans sa dignité : « la structure de transmission d'un contenu qui n'est pas le sien propre, voilà justement le véritable contenu »[2]. Ainsi, ce refus du simple amalgame entre Européen et Romain :

> La thèse du présent essai est exactement à l'opposé de toute revendication orgueilleuse d'avoir tout inventé, face à des gens qui « n'ont rien inventé ». Dire que nous sommes romains, c'est tout le contraire d'une identification à un ancêtre prestigieux. C'est une dépossession, non une revendication. C'est reconnaître que l'on n'a au fond rien inventé, mais simplement que l'on a su transmettre, sans l'interrompre, mais en s'y replaçant, un courant venu de plus haut.[3]

Rechercher une origine précise c'est figer une identité nécessairement née de plusieurs affluents. Pas d'origine unique donc. Et l'on a pu voir précédemment combien cette recherche semble vaine car ne conduisant qu'à des théories non satisfaisantes, au mieux laissant aveuglément de côté certains apports culturels pourtant déterminants, au pire servant à alimenter des conflits nauséabonds sur fond de rivalité des religions.

C'est la nostalgie de notre origine, bien plus qu'une origine déterminée quelconque, qui fait de nous des Européens, parce que nous sommes des Romains. C'est la volonté de s'approprier une origine, bien plus qu'un héritage quelconque, qui détermine notre identité.

> Les Européens ne sont en rien les héritiers de l'Antiquité. À tout le moins ils ne le sont pas s'il faut entendre par « héritier », comme dans la plupart des cas, quelqu'un qui s'est donné « la peine de naître » et qui a reçu dans son berceau les biens, matériels ou culturels, que ses parents lui ont laissés. Ils le sont, en revanche, si l'on conçoit le fait d'hériter comme n'étant rien d'autre qu'une activité d'appropriation.

La romanité, qui n'est pas une synthèse de Christianisme et de l'Hellénisme, consiste à faire l'expérience de la fondation et du « commencement comme (re)commencement »[4], à ressentir une

[1] *Ibid.*, p. 55.

[2] *Ibid.*, p. 46.

[3] *Ibid.*, p.119.

[4] *Ibid.*, p. 49.

dégradation perpétuelle par rapport aux temps passés, à « savoir que ce que l'on transmet on ne le tient pas de soi-même, et qu'on ne le possède qu'à peine »[1].

Rechercher l'origine de l'Europe relève donc pleinement du fantasme. Mais c'est ce fantasme même qui est très romain :

> La culture européenne est dans son entier un effort pour remonter vers un passé qui n'a jamais été le sien, mais par rapport auquel il y a eu comme une chute irrécupérable, un « estrangement » douloureusement perçu.[2]

Pour Rémi Brague, la nostalgie du passé fait de nous des Romains, en même temps que nous faisons de Rome, le sujet de ce passé rêvé.

La pensée de Rémi Brague s'inscrit en réalité pleinement dans les présupposés épistémologiques que Michel Foucault a décrits dans *L'Archéologie du savoir*[3]. Nous retrouvons d'ailleurs dans cet essai de Foucault tous les jalons de la pensée de l'origine antique de l'Europe dont nous avons rendus compte et contre lesquels le critique met en garde. Ainsi, la notion de « tradition [qui] permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la force du même [et] autorise à réduire la différence propre à tout commencement pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine »[4] est à l'œuvre dans la conception d'héritage antique de Jean-Luc Aubanel ou de Gérard-François Dumont. La notion d'« esprit » qui assurerait le lien entre Antiquité et Europe moderne est également pointée du doigt par Foucault qui y voit un moyen de faire « surgir comme principe d'unité ou d'explication la souveraineté d'une conscience collective »[5]. Michel Foucault reproche à ces catégories de trop simplifier en éludant notamment la diversité et l'hétérogénéité pour leur préférer une pensée de l'*a priori* : il y aurait *a priori* une origine commune et unique, il existerait *a priori* une structure idéologique commune à un même peuple. L'idée de transmission que soumet Rémi Brague ne prend finalement que peu en compte le surcroît de sens inhérent à toute passation, le fait que chaque imaginaire, quand bien même il pense ne faire que transmettre, ajoute en réalité des strates sémantiques. Si bien que le Même que l'on croit transmettre, n'est en fait jamais identique.

---

[1] *Ibid.*, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 163.

[3] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

[4] *Ibid.*, p. 31.

[5] *Ibid.*, p. 32.

L'héritage antique a donc bien façonné nos idéologies européennes et identitaires, de même que la nature de cet héritage continue de nourrir les débats. Notre intention ici n'a pas été de remettre radicalement en cause la pertinence de certaines théories de l'héritage antique, mais de refaire le parcours de leur émergence. Les romanciers qui vont s'emparer de la latinité étant nourris de ces différentes pensées de l'antique, il était nécessaire d'en exposer les principales lignes de force. Ce qu'on a pu observer, depuis les conceptions politiques jusqu'aux deux théories que nous venons de décrire, c'est une utilisation de l'Antiquité romaine qui tend vers l'an-historicité. Certes, on se reporte parfois aux batailles célèbres pour établir un parallèle avec une situation contemporaine, mais dans l'ensemble, on se réfère à l'Antiquité romaine comme à une période stable, une *identité* ou une *culture*, plus qu'une Histoire. C'est en ce sens que l'on peut parler de latinité comme d'un concept regroupant sous son nom à la fois la réalité historique et civilisationnelle d'une époque, mais aussi sa représentation et l'utilisation qu'on en fait. Du reste, l'héritage latin ne saurait se réduire à un simple contenu de la pensée européenne. En effet, d'une part il participe également de la structuration des imaginaires, en particulier sous la forme du « mythe de Rome », et d'autre part il concourt à l'organisation des savoirs en Europe, notamment grâce à l'utilisation de la langue latine.

3) Héritage latin

L'identité européenne est fermement nouée à l'héritage antique, nous l'avons vu. Mais c'est surtout avec l'Antiquité romaine que la relation semble la plus forte, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, l'impérialisme romain dans lequel a baigné l'Europe occidentale fut déterminant, mais il fut bientôt suivi par une autre forme d'impérialisme : celui de l'Église de Rome et la profonde imprégnation de la langue latine qu'elle a permise.

a. Le mythe de Rome

L'identité européenne ne saurait être dissociée du « mythe de Rome » et de ses manifestations littéraires. Mais la réalité que recouvre cette expression apparaît labile : s'agit-il de la Ville ? De l'Empire ? De l'Histoire romaine ? De l'époque chrétienne ? L'article « Rome » dans *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*[1] propose deux alinéas : le premier revient sur la fondation de la ville, et le second sur la démythification par les Modernes, quand ils font l'expérience de la déception en découvrant que « Rome n'est plus dans Rome ». Cette dernière expression est le titre de la thèse de Christophe Imbert[2] qui étudie Rome sous l'angle de la perte d'un centre structurant pour l'identité européenne et qui reconnaît cette même diffraction des interprétations :

> Rome a voulu dire tour à tour (mais certes aussi, en même temps et à divers degrés) la capitale religieuse, le lieu de fondation, un système monumental, une galerie héroïque, le Droit Romain, un mythe cosmique, la conquête du monde, ou encore le classicisme… […] Or chacune des modélisations de Rome est susceptible de se donner aussi comme une poétique ; et chacun des moments-clés qui articule l'Histoire du signe romain tend à se constituer en scénario typique, idéal, dont la réalité même se résorbe dans la structure d'une programmation imaginaire.[3]

[1]Olivier Battistini, Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vincensini (éds.), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2011.

[2]Nous renvoyons à cette thèse en ce qui concerne l'étude, notamment historique, de l'idée de Rome comme centre perdu.

[3]*Ibid.*, p. 354.

On peut ajouter à ces significations la personnification de Rome.[1] Le mythe de Rome se constitue donc d'un ensemble de légendes et littérature, écrites par les Romains ou non. La place accordée à Rome dans l'imaginaire esthétique mais aussi idéologique est une manifestation de l'héritage latin. Et ce, même lorsque le présent en déclin économique de la ville ne correspond plus au passé mythique que l'on célèbre. On recherche alors Rome dans ses avatars : Avignon au XIVe siècle, Moscou comme Troisième Rome au siècle suivant, Paris au XVIIe siècle. Au XIXe siècle, le mythe de Rome retourne en Italie avec l'orientation nationaliste du révolutionnaire républicain Giuseppe Mazzini avec orientation nationaliste vers l'unité, jusqu'en 1870 qui « marque le début d'une nouvelle étape pour le mythe de la Troisième Rome. […] Rome *caput mundi* est remplacée par Rome *caput Italiae* »[2]. Puis, le régime fasciste reprendra les symboles de l'Antiquité romaine, avec pour emblème de cette réappropriation les faisceaux du licteur, et pour héritage matériel des réalisations architecturales destinées à recréer une nouvelle Grande Rome avec son Forum Mussolini et son *Colosseo Quadrato*. (Même s'il ne s'agit pas tant ici d'un retour en arrière que de la création de *nouveaux* Romains, modernes, dans une « révolution anthropologique »[3] proche de la conception aryenne.)

En réalité, dès le IVe siècle, on relève le « thème nostalgique du déclin de Rome, puis de la ruine des monuments »[4] mais c'est comme centre religieux que le mythe de Rome est le plus opérant :

> L'image de Rome ne fut d'abord ni celle de la ville matérielle antique, ni celle sublimée par les Anciens, mais celle d'un lieu saint, hors du temps et de l'espace, transcendé en avant-porte du Paradis.[5]

Cependant, le XIXe siècle est témoin d'un changement dans les représentations. Alors que l'on recherche la continuité culturelle, que l'on s'interroge sur l'idée d'Europe et que l'Histoire devient le prisme par lequel on appréhende le monde, Rome en vient à représenter « une valeur morale irremplaçable, qui dépasse le champ de l'appartenance religieuse comme de la culture

---

[1]Voir : Juan Carlos d'Amico, « La personnification de Rome au XVIe siècle », Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éd.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.*, p. 107-128.

[2]Laura Fournier-Finocchiaro, « Le mythe de la Troisième Rome de Mazzini à Mussolini », *op. cit.*, p. 216. Sur le tournant majeur de 1870 et ses conséquences jusqu'au fascisme, on se reportera aussi à Philippe Foro, « Romaniser la Nation et nationaliser la romanité : l'exemple de l'Italie », *Anabases*, n°1, 2005, p. 105-117.

[3]Laura Fournier-Finocchiaro, « Le mythe de la Troisième Rome de Mazzini à Mussolini », *op. cit.*, p. 226.

[4]Louis Callebat, « Rome : genèse d'un mythe », Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éd.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.*, p. 20.

[5]*Ibid.*, p. 21.

érudite »[1]. Au siècle précédent déjà, le mouvement avait été amorcé par la coloration politique du mythe de Rome : Jean-Jacques Rousseau[2], la réappropriation des symboles antiques par la Révolution (y compris dans la peinture de David par exemple), puis l'Empire Napoléonien et sa réactivation du modèle romain antique.

Les écrivains sont donc tributaires d'un long héritage intellectuel et esthétique. Mais le mythe de Rome va cependant être soumis à deux autres influences qui vont en modifier la représentation en littérature. En premier lieu, la tradition du discours va rencontrer la réalité concrète du voyage en Italie.[3] En second lieu, la constitution des sciences historiques, et surtout de l'archéologie, va rationaliser l'étude de l'Antiquité, ce qui ne sera pas sans conséquences sur le discours littéraire. L'approche savante de l'Antiquité qui émerge et se modélise au XIXe siècle s'avérera déterminante dans la redistribution des rapports entre Histoire et littérature à l'origine de la fiction antiquisante moderne.

Mais si le mythe de Rome a pu connaître une telle fortune, c'est aussi parce qu'il était porté par la persistance de l'identité latine, que la vaste utilisation du latin dans les milieux érudits permettait d'assurer.

[1]Christophe Imbert, « Rome, laboratoire d'une pensée de la tradition européenne entre XIXe et XXe siècle », *op. cit.*, p. 259.

[2]« On peut soutenir que, grâce à lui, Rome a connu sa seconde Renaissance » : Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique*, *op. cit.*, p. 10.

[3]Christophe Imbert, « Rome, laboratoire d'une pensée de la tradition européenne entre XIXe et XXe siècle », *op. cit.*, p. 265 : « La nécessité nouvellement conçue de réassumer la tradition intellectuelle, poétique, esthétique de Rome, ou de l'Europe ou du classicisme, exprimés et condensés en Rome, trouve donc tout son sens chez nombre d'artistes ou d'écrivains dans son lien avec l'expérience concrète du séjour romain. ».

b. Le latin, langue de savoir et langue de l'origine

Ce n'est paradoxalement pas en tant que langue morte que Wilfried Stroh définit le latin, mais en tant que langue immortelle[1]. Cependant, « les Romains n'ont jamais imposé leur langue aux Grecs et n'ont jamais cherché non plus à s'attirer les bonnes grâces des Grecs sur le plan linguistique. […] Ils étaient persuadés que le grec, que toutes les personnes cultivées apprenaient, était supérieur à leur propre langue. »[2] La survivance du latin pose alors question, dans un Empire où chacun était libre de conserver sa langue et où même les élites préféraient le grec. En réalité, le latin était d'abord une langue *utile*, même si Stroh nuance un peu cette affirmation selon laquelle le latin s'est imposé par l'administration, l'armée et le commerce, car il y a des preuves qu'Ovide et Horace étaient lus et exportés dans tout l'Empire. Mais jusqu'à Cicéron, personne ne philosophe en latin à Rome, le grec y est privilégié. Le latin, dont on a fait la langue de la philosophie, de la morale et de la littérature suprême, et à qui le vulgaire reproche trop facilement son inutilité, est à l'origine une langue *pratique.*

« Le latin traçait la ligne de partage entre la Babel des ignorants et la société unitaire des doctes »[3], écrit François Waquet et il est vrai que l'idée selon laquelle le latin a été la langue par laquelle se transmet le savoir, celle du dialogue fructueux entre savants de différents pays, est bien implantée. Latin, français, anglais : voici la « lignée » des langues internationales telle qu'on se la représente communément. D'ailleurs, Jean-Jacques Rousseau vient en aide à l'archimandrite parce qu' « il avait eu des peines incroyables en Allemagne, n'entendant pas un mot d'allemand, de latin, ni de français, et réduit à son grec » *(Les* Confessions, livre IV), montrant bien qu'après le vernaculaire, latin et français sont les indispensables langues de la communication du XVIIIe siècle. Cependant, Martine Furno a montré qu'il ne s'agit pas là d'une généralité et que quelques siècles plus tôt, à la Renaissance, « ceux qui parlent latin ne sont que rarement des doctes en situation de communication, et bien plus souvent des maîtres et des élèves en situation pédagogique »[4].

Le latin est cependant la langue du savoir qui conditionne les autres : il est la base de la linguistique par exemple, en ce qu'il exerce un « rôle normatif dans la réflexion linguistique

[1]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 17 : « le latin a réussi l'exploit de survivre à sa mort et donc de devenir ainsi immortel ».

[2]*Ibid.*, p. 25.

[3]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p 183. Les réflexions que nous proposons dans cette partie sont largement tributaires de cet ouvrage érudit.

[4]Martine Furno, « *Quod aliquando fuit, potest instaurari* : parler latin au XVIe siècle, une restitution en trompe-l'oeil ? », *Anabases*, n°17, 2013, p. 105.

conduite sur les idiomes modernes »[1]. Cette position s'explique par son antériorité dont on fait une origine à laquelle il faut tout rapporter et comparer. Jusqu'à l'absurde : les tentatives anglaises de Ben Johnson et John Hewes l'illustrent bien au XVIIe siècle, qui tentent de faire la grammaire d'une langue non romane en se basant sur les modèles linguistiques latins. À la fin du XVIIIe siècle, Lindley Murray affirmait même que l'anglais aussi avait des cas. Le latin se retrouve aussi dans le monde médical, juridique et botanique. Ces domaines manifestent bien le lien entre la connaissance latin et la classe dirigeante ou dominante, ce que nous allons étudier plus avant. Cela renforce un phénomène de confiscation du savoir : médecin et avocats ont tout pouvoir sur le patient ou le justiciable, qui ne comprend pas ce qui le concerne pourtant en premier lieu. Mais le latin est également la langue des inscriptions sur les monuments, dans un double signe d'éternité et de grandeur. On le voit bien, le latin comme langue de savoir « fonctionne comme un instrument d'autorité, voire de coercition et de manipulation, incarnant un pouvoir d'autant plus absolu et redoutable qu'il est inintelligible. »[2]

Cependant, la prédominance du latin se s'étend pas jusqu'aux imprimés : dès la seconde moitié du XVIème siècle, on imprime davantage en français qu'en latin en France, davantage en anglais qu'en latin au Royaume-Uni, davantage en allemand qu'en latin en Allemagne. Si dans le dernier cas, il faut mettre le choix du vernaculaire sur le compte de la Réforme, le mouvement général est différent, puisque le latin fut à nouveau prédominant au cours du XVIIème siècle. Que le latin eût été la langue des sciences, de la pédagogie et de la théologie ne suffisait pas pour en faire la langue dominante de l'imprimerie compte tenu de l'élitisme de son utilisation. Françoise Waquet résume bien cette évolution :

> […] les choses se jouèrent entre le XVIIe et le XVIIIe siècle ; l'évolution ne fut, cependant, ni radicale, ni linéaire, ni monolithique. Si les vernaculaires l'emportèrent précocement dans les ouvrages à destination populaire – et le Moyen-Âge ne fut pas uniformément latin ! - et à visée pratique, la langue ancienne perdura pour les écrits théoriques […][3]

Concernant le XIXe siècle qui nous intéresse ici, le latin n'y a plus vraiment sa place en tant que langue savante : la langue nationale l'a largement emporté dans tous les domaines, excepté peut-être dans certaines occasions universitaires formelles, mais comme nous le verrons au chapitre suivant, la présence du latin y est très souvent bien artificielle. Wilfried Stroh affirme même

[1] *Ibid.*, p. 306.

[2] *Ibid.*, p. 288.

[3] *Ibid.*, p. 113.

qu' « au milieu du XIXe siècle, le latin était devenu une barrière, même pour de nombreux lettrés »[1]. Car même lorsqu'on parle encore latin au XVIIIe et XIXe siècles, dans les sociétés savantes (Rousseau se sent d'ailleurs à l'écart de ses contemporains lettrés pour cette raison)[2], il ne s'agit pas vraiment de la même langue que parlaient les contemporains de Cicéron :

> […] le latin qu'ils [la génération post-galiléenne] utilisèrent était une langue fonctionnelle, simple et néanmoins élégante, plus proche en cela du toscan qu'ils employèrent dans d'autres de leurs écrits que du latin de la tradition humaniste.[3]

Le latin est donc progressivement passé du statut de langue servant à véhiculer le savoir, à celui de langue dont la maîtrise témoigne de l'érudition exceptionnelle de son locuteur, quand bien même il ne s'agissait déjà plus d'un latin « originel ». Même au XVIIème siècle, le latin utilisé était mâtiné de tournures calquées sur le vernaculaire, son orthographe était variable et les néologismes nombreux. Françoise Waquet note que les sources du XVIIIe siècle confirment ces médiocres performances, surtout lorsque les ambassadeurs et autres diplomates cherchent à en faire leur langue de communication. Les faiblesses linguistiques des doctes ne leur sont pas propres, et que ce soit dans l'Église ou à l'école, les heures de latin accumulées ne garantissent pas un niveau satisfaisant. Tout le monde apprend le latin, mais seuls quelques individus se l'approprient de manière satisfaisante. Ce qui peut être considéré comme une perte du point de vue de la pratique linguistique (malgré une survivance parfois quelque peu artificielle) a néanmoins permis de gagner en exotisme.

On oppose dès le XIXe siècle le latin (et le grec) et la science, quand bien même on a pu voir que le latin a longtemps été la langue de transmission des savoirs scientifiques. Les partisans du latin interprètent cette scission selon le modèle d'un « latin à fonction « humaniste » » s'opposant à « des sciences qui auraient desséché »[4]. De manière intéressante, on retrouve cette opposition dans la bipartition de Claude Aziza entre « élan du cœur » et « sécheresse » de l'érudition. Avec cette même image de « sécheresse », Pierre Grimal s'inquiète également de cette coupure, craignant qu'elle ne crée « deux catégories d'êtres humains », « les uns […] uniquement aptes à ce que nous appelons les techniques », « les autres […] instruits à discerner le vrai du faux,

[1]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 230.

[2]Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, dans *Œuvres complètes*, *I* : *Confessions et autres textes autobiograhiques*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 239 : « À force de temps et d'exercice, je suis parvenu à lire assez couramment les auteurs latins mais jamais à pouvoir ni parler ni écrire dans cette langue : ce qui m'a souvent mis dans l'embarras quand je me suis trouvé, je ne sais comment, enrôlé parmi les gens de lettres. »

[3]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit*, p. 119. Voir sur le sujet : Martine Furno, « *Quod aliquando fuit, potest instaurari* : parler latin au XVIe siècle, une restitution en trompe-l'oeil ? », *op. cit.*

[4]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p. 229.

forts de l'expérience des hommes du passé »[1]. En alliant latin et sciences, on préservait les élèves de la dégradation morale, le latin protégeait des effets délétères de la science, et permettait que soit conservée une éducation équilibrée et complète. Car les études classiques ne sont pas là pour générer des compétences, mais pour éduquer l'être : « dans le *Gymnasium* prussien, le lycée français, ou la *public school* anglaise, les études classiques, en général, et le latin, en particulier, avaient pour fonction de préparer l'homme. »[2] Le reproche de technicité (de scientifisation) se retrouve même au sein de l'enseignement même du latin : ainsi, alimentées par l'animosité franco-allemande rampante entre 1870 et 1914, des critiques s'élevèrent contre l'orientation trop « scientifique » de l'enseignement du latin à la Sorbonne, inspirée par l'approche germanique. Car il ne fallait surtout pas oublier que le latin était d'abord destiné à former des honnêtes hommes. Pas des latinistes.

Mais si le latin perd en familiarité, il gagne de fait en étrangeté : on pourra objecter avec raison que le caractère exotique que nous attribuons au latin, et qui guidera par la suite certaines de nos analyses textuelles, s'accorde mal avec son omniprésence. Pourtant, cette présence relève-t-elle vraiment d'autre chose que d'une habitude dont le sens s'est perdu ? Françoise Waquet analyse ce problème d' « appropriation symbolique »[3] comme elle l'appelle : les prières latines ânonnées à l'église ou même les idiolectes mâtinés de latin de certaines professions ne font plus sens linguistiquement. La familiarité de l'utilisation n'empêche pas la persistance d'une opacité de compréhension. En somme, l'élément de structuration que l'on recherchait dans le mythe de Rome était en réalité déjà présent dans l'autre face de l'héritage latin que constitue la langue latine. Dans les deux cas, c'est du côté de l'origine que l'on se tourne pour légitimer une identité nationale ou européenne.

La naissance des romans historiques à sujet antique au XIXe siècle aurait donc une double cause : la relégation progressive du latin à l'état de langue morte d'une part, et l'établissement des sciences historiques d'autre part. Ces deux mouvements travaillent du reste à une exploration de l'altérité qui se voit de plus en plus étayée par la rationalité. Si pendant des siècles le rapport à l'Antiquité est resté somme toute très théorique et livresque, la Renaissance d'abord puis le XIXe siècle surtout, vont rematérialiser l'antique. Dans une pratique plutôt savante, ou en tout cas érudite, la latinité va cesser de n'être que rêvée à distance : on voyage jusqu'en Italie, on marche dans les ruines et bientôt on fouille les sols, avec une pratique qui va de plus en plus se scientifiser. Voyage

[1]Dans « Allocution d'ouverture », *Quatrième congrès international pour le latin vivant*, Avignon, Aubanel, 1970, p. 33-34, cité dans *ibid.*, p. 232.

[2]François Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe, op. cit.*, p. 235.

[3]*Ibid.*, p. 125.

d'Italie et archéologie naissante vont profondément modifier le rapport de l'Europe à la latinité, et vont se révéler déterminants pour sa mise en fiction.

II. L'Antiquité des savants

Pour Claudie Bernard, le roman s'écrit le plus souvent dans la « documentation », il est constitué de « textes sur des textes », « tandis que l'Histoire s'appuie sur des « documents et monuments » dont l'être (résiduel) continue à attester, dans le présent, ce qui a été »[1]. Or, la fiction antiquisante, à la différence du roman en général, a cette particularité de s'abstraire plus facilement du texte et de multiplier les sources physiques. Puisque l'Antiquité est une Histoire qui se parcourt, se touche, se fouille et s'appréhende presque physiquement, l'empirisme avec lequel l'Histoire antique est traitée va aussi modifier l'imaginaire esthétique. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de s'arrêter un moment sur l'Antiquité des savants, celle des érudits et des archéologues, car les auteurs de fiction partagent leurs lectures, s'en inspirent pour faire leur propre « voyage d'Italie » et se passionnent pour l'antiquariat, qui regroupe Histoire et archéologie. L'expérience matérielle de l'Antiquité se retrouvera dans leurs écrits.

1) Le voyage d'Italie

Explorer l'identité de l'Europe, chercher son origine, c'est se livrer à l'exploration plus physique qu'est le voyage. Il est donc naturel que les deux prennent vraiment de l'ampleur après la Renaissance. Le voyage en Italie, mis à la mode comme en témoigne l'expression forgée : « voyage d'Italie », favorise un rapport direct à l'Histoire et à l'archéologie. Cela ne relève certainement pas du hasard que son développement soit concomitant d'une évolution de la nature du rêve antique : le fantasme s'appuie dorénavant sur davantage de réalités historiques. Aussi, Edward Bulwer-Lytton écrit-il dans sa préface aux *Last Days of Pompeii* :

> En visitant ces cités antiques, dont les vestiges exhumés attirent le voyageur aux abords de Naples, peut-être plus que, tout à la fois, la brume délicieuse, le soleil sans nuage, les vallées violettes et les orangeraies du Sud ; en contemplant, frais et éclatant encore, les demeures, les rues, les temples et les théâtres d'une localité de l'âge le plus fier de l'Empire romain ; il n'est rien d'anormal à ce que l'écrivain qui s'était déjà efforcé, fût-ce de manière indigne, de revivifier et créer, désirât vivement repeupler une fois encore ces rues désertes, restaurer ces ruines élégantes […] Et le lecteur s'imaginera facilement combien ce désir s'augmenta pour celui qui entreprit cette tâche aux abords mêmes de Pompéi.[2]

[1]Claudie Bernard, *Le passé recomposé, op. cit.*, p. 61.

[2]La préface ne figure pas dans l'édition J.M. Dent & Sons à laquelle nous nous référons par ailleurs mais dans : Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, New-York, Harper & Bros., 1935, p. v (consulté en ligne sur le site archive.org) : « *On visiting those disinterred remains of an ancient city, which more perhaps*

Le voyage en Italie inspire les écrivains[1] en même temps qu'il les met en contact avec les archéologues, historiens et autres scientifiques, dont la fréquentation, en même temps que celle des ruines et monuments, leur permet de modeler autour d'apports scientifiques une nouvelle approche de la fiction. Ces rencontres ont largement été facilitées par l'amélioration des conditions matérielles de déplacement. Faire son grand tour est ainsi devenu une mode.

a. Faire son grand tour

Le voyage en Italie est parfois appelé « Grand Tour », or il paraît plus adéquat de réserver cette expression aux voyageurs britanniques, ainsi que le définit Jeremy Black : « le voyage classique de plusieurs années en France et en Italie d'un riche jeune homme »[2]. Si le voyage en Italie ne se réduit pas au Grand Tour c'est par lui qu'il commence, et il nous faut donc nous y arrêter quelques instants. J. Black limite avec raison le champ de son étude aux années 1713-1793, quand le voyage en Italie était encore le Grand Tour, ne concernant encore presqu'exclusivement que les Britanniques qui ont montré la voie, permettant que se développe dans leur sillage une mode du voyage : « Il est généralement admis que le Grand Tour fut dominé par les touristes britanniques. »[3]. Le XVIIIe siècle voit donc s'accroître le nombre de touristes britanniques en Europe, que seuls les Français et les Allemands viennent concurrencer. (Ce qui ne fait d'ailleurs que renforcer notre hypothèse de départ selon laquelle ces trois nations peuvent être légitimement comparées, puisque partageant des attitudes semblables dans leur rapport à l'antique.) Le voyage d'Italie a de nombreux échos dans la littérature du XIXe siècle : dans *Gradiva* (1903), Wilhelm Jensen envoie son personnage Norbert en visite à Pompéi qui est montrée comme assaillie par les touristes, allemands surtout. On retrouve cette même description d'une Italie en proie aux visiteurs

---

than either the delicious breeze or the cloudless sun […] attract the traveller to the neighbourhood of Naples, on viewing, still fresh and vivid, the houses, the temples, the streets, the theatres of a place existing in the haugthiest age of the Roman Empire, - it was not unnatural, perhaps, that a writer […] should feel a keen desire to people once more those deserted streets, to repair those graceful ruins […]. And the reader will easily imagine how sensible this desire grew upon one, who felt he could perform his undertaking, with Pompei itself at a distance of a few miles. » (Nous traduisons.)

[1]Voir : Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli, Roger Musnik, *Bibliographie du voyage français en Italie du Moyen Âge à 1914*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002.

[2]Jeremy Black, *The British and the Grand Tour*, Londres, Croom Helm, 1985, préface (non paginée) : *« the classic trip of a wealthy, young man to France and Italy for several years »*.

[3]*Ibid.*, p. 1 : *« it was generally agreed that the Grand Tour was dominated by British tourists »* (Nous traduisons.)

dans des œuvres comme *The Marble Faun* de Nathaniel Hawthorne[1] ou dans les nouvelles de Gautier comme *Jettatura* ou *Arria Marcella* qui mettent en scène ces mêmes touristes en Italie.

Les plus concernés par le Grand Tour sont les jeunes hommes riches et les universitaires (surtout allemands, nous verrons par la suite qu'à cette époque l'Université Allemande est en avance sur ses homologues européens). Tous les Britanniques faisant un Grand Tour passent alors par Paris avant de traverser les Alpes et de rejoindre l'Italie (il semblerait que les marins italiens aient alors mauvaise presse et qu'on préfère les routes montagneuses à leurs bateaux). Jeremy Black résume ainsi le parcours des Touristes :

> Le Grand Tour se composait essentiellement d'un voyage à Paris et d'un tour des principales villes : Rome, Venise, Florence et Naples. […] L'attrait pour l'Italie reposait sur différentes raisons : l'opportunité d'aventures sexuelles, le climat, des raisons pieuses pour les Catholiques, et une variété d'occasions de plaisirs offertes par la société tolérante et civilisée de l'Italie. […] Parmi les rares qui allaient plus loin [que Naples], la plupart s'intéressait à l'architecture classique et l'archéologie.[2]

Tous les voyageurs ne sont donc pas des érudits cherchant satisfaction intellectuelle. Il ne s'agirait pas d'oublier que le corps aussi peut trouver dans ce voyage l'occasion de plaisirs... Certes, le voyage est vu comme « école de la vie », comme apprentissage de la géographie et de l'utilisation des instruments de guidage et autres cartes, et comme fréquentation de peuples étrangers, donc forcément un peu exotiques, surtout en ce XVIIIe siècle[3]. Mais il serait facile et erroné de ne prendre en considération que ces aspects « nobles » du voyage, influencés que nous sommes par le fait que les témoignages sont quasi exclusivement issus de gens de lettres racontant leur périple, ce que déplore d'ailleurs également G. Bertrand. Les anonymes voyageant avec d'autres motivations, moins encyclopédiques, sont seulement moins entendus. (Et c'est sans doute l'intérêt de l'étude de J. Black que de ne s'être pas contentée d'explorer le Grand Tour littéraire et savant.) L'expérience du voyage est cependant différente selon les nationalités et selon le lieu visité. Christophe Imbert note ainsi que si les Anglais montrent de l'intérêt pour l'altérité et

---

[1]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun: Or, The Romance of Monte Beni*, Boston, Ticknor and Fields, 1860. (*Le Faune de marbre*, (1860), traduit par Roger Kann, Paris, France, J. Corti, 1994.)

[2]*Ibid.*, p. 5 et p. 22-23 : « *The Grand Tour involved essentially a trip to Paris and a tour of the principal cities : Rome, Venice, Florence and Naples. […] The appeal of Italy was composed of various reasons : the opportunity of sexual adventures, the climate, devotional reasons for Catholics, and the variety of occasions for enjoyment that the tolerant and civilised society of Italy presented. […] Of the few that wenth further [than Naples] most were interested in classical architecture and archaeology* » (Nous traduisons.)

[3]Voir Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité, pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu du XVIIIe – début XIXe siècle*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, 2008, chapitre I : « Les raisons du voyage ».

l'exotisme lorsqu'ils font leur Grand Tour, les Français qui se rendent à Rome ne le font pas pour découvrir mais pour réactiver un fonds culturel commun et se tourner vers l'origine.[1]

b. Retrouver l'antique

Si le Grand Tour repose souvent sur un désir de plaisirs exotiques, il est également motivé par l'intérêt pour les vestiges antiques, si bien que ce sont les apprentis archéologues qui ouvrent la voie vers le Sud, de plus en plus loin. Car, surtout au XVIIIe siècle, les voyageurs s'arrêtent souvent à Rome, comme si la Ville était la limite méridionale de l'Italie. Ayant étudié les passeports grenoblois entre 1740-1743 et 1764-1765[2], G. Bertrand met ainsi en évidence la prédominance du Nord et de Rome. L'analyse des deux périodes fait ressortir les mêmes proportions, que nous combinons ici : Rome représente 34,3% des voyages, le Piémont 32,1% et Naples seulement 2,1%. Si les chiffres concernant Naples vont significativement augmenter lors du XIXe siècle, il est intéressant de noter que c'est bien souvent l'archéologie et le goût en général pour les vestiges antiques qui attirent les quelques touristes aventureux plus loin que Rome. Ainsi l'étude par G. Bertrand des guides diffusés depuis la fin des années 1750 (on en trouve cependant déjà au XVe et XVIe siècles mais ils ont une approche beaucoup plus marquée par la religion chrétienne)[3] met au jour l'intérêt avant tout archéologique de ces régions :

> Le second trait saillant dans leur approche de Naples et des environs tient au souci de se tenir informés sur les lieux à la mode et les récentes découvertes. Nous évaluons ainsi l'impact de certaines transformations dans la hiérarchie des curiosités. Si l'attachement aux objets les plus traditionnels subsiste et conduit fréquemment vers les Champs Phlégréens et le golfe de Pouzzoles, les voyageurs se rendent tous à Pompéi. […] L'ascension au Vésuve demeure un classique.[4]

L'attrait des sites archéologiques suit la mode, mais ce sont toujours les vestiges antiques qui attirent au-delà de Rome. Notamment grâce aux guides, qui sont une conséquence directe de ces nouveaux modes d'expérience de l'espace, en même temps qu'ils les influencent. Ce sont les premiers signes de l'explosion et de la démocratisation du voyage en Europe, et en Italie, au XIXe siècle. Mais il ne faudrait pas oublier que dès la fin de l'Antiquité on trouvait des *Itinéraires* destinés aux pèlerins, puis au Moyen Âge des *Merveilles de la Ville*. Louis Callebat cite ainsi

[1]Voir Christophe Imbert, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *op. cit.*

[2]*Ibid.*, p. 119.

[3]Par exemple : *Compendio di Roma antica* de Lucio Fauno (1558), *Le antichità della città di Roma* de Mauro (1558) ou encore *Le antichità di Roma* d'Andrea Palladio (1554).

[4]*Ibid.*, p. 523.

l'*Itinéraire d'Einsiedeln* (VIIIe siècle) qui « offre aux pèlerins onze parcours dans la Ville, mais recense indistinctement les édifices chrétiens et les monuments antiques, et s'enrichit d'un intérêt particulier pour les inscriptions »[1].

Allant de pair avec la Révolution Industrielle, ce qui explique que les Britanniques en aient été les précurseurs avec leur Grand Tour, le tourisme concerne bientôt largement les Français et les Allemands, entre autres mais surtout. Ainsi au milieu des années 1780 les guides allemands Reichard, du nom de leur auteur, deviennent célèbres dans toute l'Europe, notamment grâce à leur traduction en français (1793), tout comme le *Baedecker.* En France ce sont les Guides-Joanne, ancêtres des fameux Guides-Bleus Hachette, que l'on emporte dans ses valises. Entre 1840 et 1911, plus de 1900 guides sont publiés. Si l'on étudie la répartition par pays, en se fondant sur l'immense travail réalisé par Hélène Morlier dans *Les Guides-Joanne*[2], on peut remarquer que les guides consacrés à l'Italie occupent une large part des guides de l'étranger. Douze destinations hors-France font l'objet d'un guide (parfois vaste, comme ceux consacrés à « l'Orient »), soit 274 guides, dont 50 pour la seule Italie. La péninsule qui ne représente que 8,3% des destinations choisies par les Guides-Joannes, concerne en réalité 18% des guides édités. Et les variantes sont nombreuses : l'Italie en un seul volume, ou bien en deux ou trois volumes, Rome, Turin, Venise, Florence. Là encore on peut voir que le Nord semble une destination privilégiée. Les Guides-Joanne sont traduits en anglais et en allemand. Juste retour des choses pour une collection inspirée à la fois par les guides Reichard et par les stands W.H. Smith, ce que Hélène Morlier nous raconte ici :

> En 1851, Louis Hachette se rend à Londres pour visiter l'exposition universelle. Il remarque les comptoirs de vente de W.H. Smith installés dans les gares. Dès son retour, il se lance dans la création de kiosques pour diffuser ses livres dans les gares, directement inspirés de son homologue britannique.[3]

Car les Guides-Joanne appartiennent à la « Bibliothèque des Chemins de fer », « collection spécialement destinée aux voyageurs » (extrait du catalogue du 1er mai 1853)[4], mettant bien en évidence le lien nécessaire existant entre le voyage, en Italie notamment, et le développement du train, et des techniques nées de la Révolution Industrielle en général.

---

[1]Louis Callebat, « Rome : genèse d'un mythe », *op. cit.*, p. 22.

[2]Hélène Morlier, *Les Guides-Joanne*, Paris, Les Sentiers Débattus, 2007.

[3]*Ibid.*, p. 18.

[4]*Ibid.*, p. 19.

Les avancées techniques et scientifiques libèrent les déplacement au sein de l'Europe. Elles permettent de voyager plus facilement, en train, notamment en ce qui concerne l'Allemagne :

> Durant les vingt dernières années du siècle, on vit ces réseaux s'étendre à l'ensemble du continent de façon concomitante sinon coordonnée. En 1850, le réseau ferré allemand était déjà deux fois plus long que celui de la France. Ce dernier est passé de 3200 kilomètres en 1850 à 19200 en 1870.[1]

La voiture, la bicyclette, le train, emmènent les Européens pas forcément plus loin mais plus en plus grand nombre. La démocratisation du voyage accompagne la naissance du tourisme, des agences de voyage (la britannique Thomas Cook) et des cartes postales (également nées au XIXe siècle, mais dont la période faste se situe au début du XXe siècle). Car lorsqu'on voyage, on écrit. Pour donner des nouvelles à ses proches, mais aussi parce que le voyage, et surtout celui d'Italie, inspire :

> La péninsule demeurait un répertoire obligé de références picturales, architecturales et musicales pour les Européens cultivés. La tradition du « voyage en Italie » rendue célèbre par Goethe à la fin du XVIIIe concernait un nombre toujours plus grand d'artistes et d écrivains. […] Et bien d'autres ont considéré leurs séjours en Italie comme des moments déterminants de leur création, mais ils y étaient attirés davantage par le patrimoine artistique que par la vie intellectuelle immédiate contemporaine.[2]

Il s'agit donc bien d'un attrait pour le passé. Contrairement au voyage à Paris, qui ravit les jeunes européens par son cosmopolitisme et sa vie contemporaine artistique foisonnante, le voyage en Italie est toujours vu comme un retour : retour sur ses origines, mais aussi retour sur ses souvenirs de lectures (versions latines faites à l'école, ou œuvres latines lues pour le plaisir). Lorsque les hommes de lettres font leur voyage d'Italie, ils se sentent ainsi contraints de le narrer, afin que, par le texte, ils puissent mettre en relation leur expérience physique et leur rêve romain. Cependant, il n'est pas rare que la confrontation à la réalité se révèle décevante pour les rêveurs d'Italie.

[1]Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Rennes, PUR, 2011, p. 12.
[2]*Ibid.*, p. 36.

c. Écrire le voyage d'Italie

On écrit son voyage en Italie de manière notable depuis la Renaissance qui s'inscrit dans la redécouverte de l'antique. *Les Regrets* et *Les Antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay ont déjà la silhouette de carnets de voyage, bien que les souvenirs et conseils y soient peu enthousiastes. Quant au *Journal de voyage* en Italie par la Suisse et l'Allemagne de Montaigne, il exprime une déception de voir la ville défigurée, preuve que ce que l'on recherche dès la Renaissance ce n'est pas tant la découverte de l'Italie que le retour aux origines par le contact avec les vestiges antiques. Et lorsque ces vestiges ont été dénaturés, victimes des dégâts du temps, Rome semble perdre tout attrait.

> Que ceux qui disoint qu'on y voyoit au moins les ruines de Rome en disoint trop ; car les ruines d'une si espouvantable machine rapporteroint plus d'honneur et de reverence à sa mémoire ; ce n'estoit rien que son sepulcre. Le monde, ennemi de sa longue domination, avoit premierement brisé et fracassé toutes les pieces de ce corps admirable ; et, parce qu'encore tout mort, ranversé et défiguré, il lui faisoit horreur, il en avoit enseveli la ruine mesme.[1]

C'est Rome telle que conservée dans la mémoire littéraire et artistique, et, par imprégnation, les « faux souvenirs » de Rome que l'esprit s'est créés par la fréquentation de ses œuvres, que l'on cherche à retrouver. Le voyage en Italie est donc vu comme un retour. On y recherche ce que l'on connaît déjà, ce que l'on a fantasmé, et l'on souhaiterait que le voyage dans l'espace soit un voyage dans le temps. Ce qui entraîne des déceptions, comme l'a vécu Montaigne. Il s'agit de mettre à l'épreuve des sens ce que l'on a découvert intellectuellement, de trouver dans l'approche empirique une confirmation du rêve fait à la lecture d'un livre. Ce qui est né avec la Renaissance s'affirme avec le Grand Tour britannique, puis plus largement au XIXe siècle, avec les Romantiques européens pour qui le voyage en Italie coïncide parfois avec le projet autobiographique. Ainsi, Marie-Madeleine Martinet note que « la réminiscence littéraire est un motif fréquent de ces récits de voyage »[2], le fragment d'œuvres revenant à la mémoire et retrouvant sa place dans le tout qu'est la ville.[3] Pour Stendhal « qui [a] traduit pendant des années des

[1]Montaigne, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, dans *Œuvres complètes*, Albert Thibaudet et Maurice Rat (éds.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1212.

[2]Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996, p. 10.

[3]Christophe Imbert, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *op. cit.*, p. 115 : « La spécificité fondamentale du lieu de Rome est de précipiter dans un théâtre réel un ensemble de représensations abstraites qui ordonnent pas avance la vie du voyageur et le panorama complet de sa culture. »

morceaux de Tite-Live et de Florus, leur souvenir précède toute expérience »[1], tant et si bien que point besoin d'autre guide que les auteurs antiques pour déambuler dans Rome : « au milieu des ruines vénérables que nous visitons en ce moment, un Tite-Live à la main »[2]. Elisabeth Chevallier relève le même phénomène et rappelle l'expression, commune à l'époque, qu'il est nécessaire lorsqu'on fait son voyage d'Italie d'avoir Horace dans une poche et Virgile dans l'autre.[3] Les voyageurs sont à la recherche de la coïncidence entre la géographie poétique (les lieux où se sont déroulés les épisodes mythologiques) et imaginée (les lieux des événements historiques antiques) et la géographie expérimentée sur place. Au XXe siècle, Claude Simon se rendant en Grèce fera de la recherche d'adéquation entre l'espace rêvé de la bataille de Pharsale et l'espace vécu de Farsala le sujet de l'écriture de son roman *La Bataille de Pharsale*. Ainsi, lorsque la référence littéraire dépasse le simple étalage d'érudition, elle peut enrichir l'expérience intime de l'antique. Mais c'est sans doute Goethe qui exprime le mieux dès 1786 cette impression paradoxale de reconnaissance-découverte :

> Parce que c'est, si l'on peut dire, une nouvelle vie qui commence, quand nous voyons, avec nos yeux, tout ce que nous connaissons en partie, à l'intérieur et à l'extérieur. Tous les rêves de ma jeunesse, je les vois maintenant en vie ; les premières images de cuivre, dont je me souviens que mon père avait accrochées les publicités pour Rome dans l'entrée, je les vois maintenant en vérité ; et tout ce que j'ai connu pendant longtemps en peintures et dessins, gravures sur bois et en plâtre et liège, se tient maintenant tout ensemble devant moi ; où je vais, je trouve une connaissance dans un monde nouveau ; c'est tout ce que j'imaginais, et c'est entièrement nouveau [en même temps].[4]

En plus de mettre en évidence cette idée que le voyage en Italie est un retour à une patrie originelle dont nous avons été exilés mais dont la fréquentation des œuvres nous a permis de garder la mémoire, cet extrait est révélateur de l'approche qu'ont les Romantiques du voyage en Italie. Établissant une analogie entre la maison de son enfance et la ville, Goethe donne une valeur intime

---

[1]Stendhal, *Promenades dans Rome*, tome I, Paris, Delaunay, 1829, p. 37.

[2]*Ibid.*, p. 244.

[3]Elisabeth Chevallier, « Sur la route de Rome à Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers à la découverte de la Campanie : les souvenirs de l'Antiquité », Raymond Chevallier (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, p. 86. On se reportera aussi à Chantal Grell, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*, Naples, Centre Jean Bérard, 1982.

[4]Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, Munich, C.H. Beck, 1978, p. 126 : « *Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh ich nun lebendig, die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt seh ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz. fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können. »* (Nous traduisons.)

à son voyage, liant la découverte à des souvenirs personnels. La Rome intériorisée et coïncidant avec le projet autobiographique est également mise en lumière par Arnaud Tripet : « Un dialogue beaucoup plus nourri s'instaure comme au creux d'une scène intérieure entre Rome et celui qui s'y trouve. Il sent entre son destin et celui de la ville une sorte de connivence qui promeut le moi dans une sphère d'évidence et de signification inédites. »[1]

Que le voyage en Italie entraîne déception ou émerveillement, le contact avec la réalité se heurte toujours au rêve fait en amont, bien plus que pour toute autre destination. Il ne s'agit pas ici d'une simple projection dans le futur voyage, mais du fait que « l'art italien est héréditairement dans notre regard avant que nous ne voyions son pays d'origine »[2]. Cette remontée vers l'origine s'accompagne ainsi souvent d'une évocation de l'Âge d'Or : le passé originel que les voyageurs redécouvrent est celui de la poésie lyrique, préservé dans la nature de la Campanie notamment.[3] Mais c'est aussi la déception qui peut s'ensuivre lorsque le voyageur compare l'Italie qu'il a lue et rêvée, l'Italie antique en somme, avec celle du présent, qu'il connaît peu et dont il est surpris de découvrir qu'elle n'a pas été figée dans son état antique :

> Un leitmotiv du voyage se retrouve ici : l'Italie n'est plus digne de son passé. Les hommes ont dégénéré et beaucoup de ces régions jadis renommées pour leur fertilité n'abritent plus qu'une population clairsemée, décimée par la fièvre. […] Tel est l'état de dégradation et de misère où est réduite la population d'un pays comblé de dons par la nature et qui jouissaient au temps des Romains de la plus grande prospérité.[4]

Au XIXe siècle, le récit de voyage se scientifise et se mêle à l'archéologie naissante. C'est le cas de celui d'Antonio Nibby qui publie en 1819 son *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma*. Maria Teresa Schenitto commente ainsi cet ouvrage :

> Pour chaque ville ou zone, Nibby donne l'itinéraire à partir de Rome ou de l'étape précédente, il brosse l'histoire de sa fondation jusqu'à l'époque où il y a des informations transmises par les sources, il donne la description des monuments principaux et des vestiges, accompagnée, si besoin est, des hypothèses sur la configuration et les finalités originelles des établissements, enfin il présente leur état actuel.[5]

---

[1]Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome*, *op. cit.*, p. 8. Les mêmes remarques sont faites à propos du voyage en Campanie par Elisabeth Chevallier, « Sur la route de Rome à Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers à la découverte de la Campanie : les souvenirs de l'Antiquité », *op. cit.*

[2]Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, *op. cit.*, p. 9.

[3]Voir : Elisabeth Chevallier, « Sur la route de Rome à Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers à la découverte de la Campanie : les souvenirs de l'Antiquité », *op. cit.*

[4]*Ibid.*, p. 98-99.

[5]Maria Terea Schettino, « Le charme des ruines et le voyage archéologique dans le Latium entre XVIIIe et XIXe siècles : Antonio Nibby », *Anabases*, n°5, 2007, p. 86.

Les lieux ne sont plus seulement vus comme des souvenirs littéraires, les ruines ne servent plus à une méditation teintée de lyrisme, mais l'ensemble acquiert le statut de documents à analyser, la démarche gagne en rigueur et en analyse historique, bien que Pierre Grimal reproche à Antonio Nibby de ne pas prendre en compte la relativité des sources.[1]

Les voyageurs se retrouvent en contact avec les fouilles et les débuts de l'établissement de l'archéologie comme science et cette proximité influence ceux qui prennent la plume. Aussi aurons-nous l'occasion dans cette étude d'explorer les rapports entre archéologie et écriture de fiction, notamment par le biais de l'archéofiction. Mais il faut avant cela partir à la rencontre des périégètes, fouilleurs et autres collectionneurs.

[1]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique*, *op. cit.*, p. 68.

2) Quelques rappels sur la naissance de l'archéologie

Au XIXe siècle l'archéologie fait sa grande apparition dans les romans, sous les traits de personnages d'archéologues, en tant que métaphore de la psychanalyse (*Gradiva*) ou simplement comme lieu touristique, *via* les voyages à Pompéi. Car c'est le siècle où l'archéologie s'érige véritablement en science positive[1], inspire les auteurs et devient même populaire. Pour Pierre Grimal, l'archéologie moderne est issue du romantisme dans la mesure où c'est la recherche de la proximité spirituelle et affective qui a guidé les individus vers l'Histoire antique.[2] C'est paradoxalement à la nouvelle sensibilité que l'érudition la plus rationnelle doit son évolution : émotions face aux ruines et désir de connaître l'expérience humaine de ceux qui nous ont précédés sont à l'origine de la naissance de l'archéologie. Ces quelques phrases de Roland Mortier nous serviront de point de départ :

> Le goût des ruines, ou plus exactement l'émotion ressentie devant les débris des monuments anciens, est en effet un sentiment assez récent dans la longue histoire de l'homme. Lié à une prise de conscience du temps historique, il se rattache à la perception douloureuse du déclin des civilisations et de leur caractère irréversible, en même temps qu'à la nostalgie d'un passé prestigieux et à la rêverie sur un destin où le moi se dilue et se dissout. Si le goût des ruines pour elles-mêmes, ce qu'on pourrait appeler « la magie des ruines », remonte au XVIIIe siècle (et guère au-delà), la curiosité érudite à leur égard est beaucoup plus ancienne et on la trouve déjà, bien qu'assez rarement, avant la Renaissance.[3]

a. Du désir de fouiller à l'élaboration d'un regard scientifique

Pour que l'archéologie existe, plus que des techniques pour découvrir des vestiges enterrés, il faut l'envie de fouiller. C'est d'ailleurs ce qui manquait aux hommes de l'Antiquité si l'on en croit M. I. Finley :

---

[1]Nous signalons et renvoyons ici aux travaux des historiens de l'archéologie et notamment à : Annette Laming-Emperaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, J. Picard, 1957 ; Alain Schnapp, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Librairie générale française, 1998 ; Eve Gran-Aymerich, Jean Leclant, André Laronde, *Les chercheurs de passé, 1798-1945: naissance de l'archéologie moderne*, Paris, CNRS, 2007 .

[2]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique, op. cit.,* p. 14 et p. 343: « L'archéologie nous rend tout l'informulé et comme le « subconscient » d'une civilisation qui, sans elle, reste privée de substance et de suc. »

[3]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 15.

> Les anciens Grecs possédaient déjà la technique et la main d'œuvre nécessaires pour découvrir les tombes à fosses de Mycènes et le palais de Cnossos, et ils étaient assez intelligents pour associer les pierres enfouies – s'ils les avaient mises au jour – avec les mythes d'Agamemnon et de Minos. Ce qui leur manquait c'est l'intérêt : voilà l'immense fossé qui sépare leur civilisation de la nôtre.[1]

Les Grecs se posaient bien évidemment la question de l'origine de l'Homme, sous la forme de l'Histoire, d'abord avec Hérodote, ou de la théorie varonnienne des trois âges. Mais ces questions ne conduisent pas les hommes à fouiller le sol, il n'y a pas de véritable continuité entre les théories et le réel, le problème restant philosophique, loin, bien loin de toute vérification pragmatique.

Roland Mortier compare l'attitude grecque à celle des Romains que la ruine n'intéresse que comme « *absence*, ou un *vide*, le témoignage d'une présence disparue, la marque *négative* de la grandeur détruite »[2]. Les ruines ne sont alors vues que comme les vestiges des grandes villes détruites, celles de Troie ou Carthage. Mais ce thème ne voit le jour qu'après le premier siècle après Jésus-Christ : c'est quand elle est à l'apogée de sa puissance, que Rome contemple les civilisations disparues.

> C'est à Rome, c'est par la grâce de ses monuments miraculeusement préservés que naîtra le sentiment [des ruines]. À ses origines, la curiosité des ruines n'a donc rien d'un sentiment romantique. Elle surgit d'une réflexion sur la chute et sur la survivance de Rome et elle s'inscrit par là dans une dialectique plus morale qu'esthétique, plus historique que littéraire.[3]

Le Moyen-Âge n'est pas des plus favorables : les guerres, les invasions et le christianisme conquérant endommagent parfois sérieusement les Antiquités et les monuments romains, dans une époque où l'hagiographie prend le pas sur l'Histoire. Si le IXème siècle de Charlemagne voit quelques améliorations – les clercs et abbés effectuent leurs premiers voyages en Italie, « une réflexion organisée sur le passé de l'Occident »[4] se développe, et « les témoignages de trouvailles antiques se multiplient »[5] – l'Église n'est toujours pas à l'aise avec ce passé non-chrétien. Si bien qu'existe une prière destinée à christianiser les vestiges antiques païens[6] : les hommes d'Église auraient été bien fous de laisser passer ces trésors sous prétexte d'impiété. Car c'est bien d'une

---

[1]Moses Finley, *Mythe, mémoire, histoire : les usages du passé*, Paris, Flammarion, 1981, p. 37.

[2]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 18.

[3]*Ibid.*

[4]Alain Schnapp, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie, op. cit.*, p. 120.

[5]*Ibid.*, p. 123.

[6]L'information est donnée par Alain Schnapp mais il nous a été impossible de retrouver la prière en question.

chasse aux trésors dont il s'agit, et ce encore à la Renaissance comme le montre la création par les instances papales en 1573 d'un Commissariat aux trésors, aux autres Antiquité et aux mines. La formulation prouve bien l'assimilation faite entre « trésors » et « Antiquités » : la valeur des vestiges est avant tout matérielle, dans cette optique un vase antique n'est pas si différent de métaux précieux extraits du sol.

Pourtant un changement avait déjà été amorcé avec les lettrés italiens des XIV-XVèmes siècles. La Renaissance est le terreau d'un intérêt nouveau pour les ruines et les vestiges d'une Antiquité que le siècle révère et sur laquelle il souhaite prendre modèle. L'Italie devient le lieu idéal (dans les deux sens du terme d'ailleurs) en ce qu'elle regorge de ruines à explorer, étudier, cataloguer. Pétrarque, « soucieux de concilier la tradition chrétienne avec les études classiques »[1], accompagne la création de pratiques nouvelles, et surtout une modification radicale du regard porté sur l'Antiquité, dont l'aspect scientifique n'exclut pas la « réhabilitation esthétique »[2]. C'est ce que Jeanroy, à la fin du XIXe siècle note dans l'Encyclopédie, insistant sur les qualités de précurseur de cet humaniste :

> Le premier, il a dépouillé l'Antiquité du travestissement que lui faisait subir le moyen âge, habitué à se contempler lui-même en elle, et à l'admirer sans la connaître ; le premier, il l'a considérée en elle-même, scruté son histoire en archéologue, en philologue, en véritable érudit et posé les premières assises de cette grande reconstruction qui devait être l'œuvre des XVe et XVIe siècles.[3]

Pétrarque voit dans les ruines un moyen de penser la continuité romaine à travers les siècles et les bouleversements historiques.[4] Deux siècles plus tard, Pirro Ligorio (1512/1514-1583/1584), artiste-peintre, auteur de fresques d'inspiration antique (comme celle qu'il fit pour la grande salle du palais Monte Giordano en Calabre), sera à l'origine de la « première fouille archéologique de grande envergure des temps modernes »[5] sur le site de la Villa d'Hadrien en 1550. Ligorio sera vu aussi bien comme un précurseur de l'archéologie que comme un grand faussaire au

---

[1]Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éd.), « Avant-propos », *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.*, p. 8.

[2]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 27.

[3]Article « Pétrarque » dans *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, André Berthelot (éd.), Paris, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, 1885-1902, tome 26, p. 534.

[4]À ce propos, voir Christophe Imbert, *Rome n'est plus dans Rome*, *op. cit.*, et notamment p. 238 : « Pétrarque est ainsi passé peu à peu de la *deploratio* à la *recognitio*, puis appelé à rompre l'illusionnisme littéraire de cette reconnaissance, il va s'acheminer vers une vision plus réaliste et plus politique, ouvrant la voie, non au vain éloge des ruines, mais à la construction de l'Italie, comme nation ayant à Rome sa capitale… »

[5]« *first large-scale archaeological dig in modern times* » écrit Beatrice Palma Venetucci, « *Pirro Ligorio and the rediscovery of antiquity* », *The rediscovery of antiquity, the role of the artist*, Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje, Copenhague, Collegium Hyperboreum, 2003, p. 65. (Nous traduisons.)

XIXe siècle, car il avait pour habitude de combiner du vrai et du faux dans ses restaurations. En véritable homme Protée de la Renaissance, Pirro Ligorio est également cartographe, numismate et conservateur de musée. En effet, on lui doit la première carte « intégrale » de Rome (Imago, 1561), faisant figurer les quartiers et bâtiments populaires, et pas seulement les grands monuments comme c'était le cas auparavant. Cette démarche témoigne de la volonté scientifique qui anime alors les précurseurs de l'archéologie : chercher la vérité du passé et toute la vérité. S'inscrivant en faux contre ses prédécesseurs, Pirro Ligorio a mené une entreprise de réfutation des identifications des monuments romains dans son seul livre publié de son vivant : *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri e anfitheatri, con le Paradosse del medesimo auttore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma* (Venise, 1553). On lui doit également une immense encyclopédie restée manuscrite. Mais c'est en tant que « antiquario » officiel du Duc de Ferrara, Alfonso II d'Este, qu'il a le plus largement exercé ses talents : architecte, peintre, créateur d'un musée et d'une bibliothèque, « gérant » des collections d'art, et même paysagiste, Pirro Ligorio fut un homme complet de la Renaissance.

La Renaissance marque aussi un changement de regard sur le monument : pour la première fois des réalisations architecturales deviennent objets de commémoration. Chantal Liaroutzos[1] date ainsi de 1532 la naissance française du genre des Antiquités de ville avec *La Fleur des Antiquités* de Gilles Corrozet : « le nombre des monuments parisiens, dont le livre fait l'inventaire complaisant, atteste la richesse d'un passé perçu, ou évoqué, comme promesse d'un futur « plus que triomphant » »[2]. Ces itinéraires ne sont cependant pas mélancoliques, contrairement aux contemplations littéraires des *Regrets*. En littérature, c'est ainsi avec Du Bellay que naît la thématique : Roland Mortier le considère comme « créateur d'une nouvelle forme de sensibilité »[3]. Pourtant, c'est moins la ruine elle-même que le souvenir de la grandeur romaine qu'il met en vers, moins le présent archéologique que la réflexion sur la déchéance qu'il permet de nourrir. Car il ne faudrait pas attribuer à Du Bellay une sensibilité anachronique qui sera celle des romantiques. Les ruines sont avant tout l'occasion d'une leçon. Excepté dans la poésie néo-latine, de Jacques Sannazar par exemple, qui accorde plus de mélancolie à ces évocations. Il faut en fait attendre la seconde moitié du XVIème siècle pour que l'élégie s'approprie les ruines, et ce bouleversement serait le fait des « hommes du Nord, des peintres venus d'au-delà des Alpes, qui ont découvert la

[1]Chantal Liaroutzos, « L'invention du monument dans les recueils d'*Antiquités* au XVIe siècle », Fiona McIntosh-Varjabédian, Joëlle Prungnaud, *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, UL3, 2008, p. 143.

[2]*Ibid.*, p. 149.

[3]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 21.

majesté et les tristesse des ruines »[1]. C'est encore une fois de *rêve à distance* dont il s'agit.[2] C'est véritablement le siècle des Lumières et à travers lui Diderot qui façonne la « poétique des ruines », alors que l'approche du monde se scientifise.

Il est finalement logique que ce soit la Renaissance qui marque le début de l'intérêt pour les ruines, car à mesure que l'on se réapproprie l'antique, le regard change : « l'esthétique chrétienne médiévale exclut le sens des ruines : une église ruinée est un sanctuaire profané, alors qu'un temple païen détruit est l'image de la punition divine ». On se détache donc de cette logique manichéenne, pour lui substituer une réflexion élargie sur la *fin*.

Cependant, c'est avec la remise en question de l'origine adamique de l'Homme que l'archéologie accomplit sa plus grande avancée. Reprise dans les milieux libertins, la contestation du jardin d'Éden met la philosophie sur le bureau des archéologues et des historiens. Isaac Lapeyrère (appelé aussi De La Peyrère) est le premier à avoir établi fermement la théorie pré-adamite.

> La théorie de Lapeyrère qu'il y eut des hommes avant Adam [est] le point culminant des spéculations de la Renaissance concernant le conflit entre d'un côté les données issues des fouilles et de la tradition classique, et de l'autre le point de vue biblique.[3]

Lapeyrère écrit ainsi :

> Quand je parle icy ; je n'entends pas seulement parler de ces Juifs descendans d'Abraham, d'Isaac, et de Jacob, qui sont creus et tenus de tous pour les Peres des Juifs. J'entens parler aussi de ces Juifs prédécesseurs mesmes de ces Peres, jusques au premier Pere Adam.[4]

On voit bien que sa théorie n'est pas radicalement séparée de la religion, et se pense encore en termes bibliques.[5] Pourtant l'Église le força à abjurer ses écrits en 1657. Mais le ver était dans le

[1] *Ibid.*, p. 44.

[2] C'est aussi le cas dans la peinture où la ruine romaine est un motif utilisé même par ceux qui n'en ont vu que des gravures. À ce sujet, voir notamment Jean Starobinski, *L'invention de la liberté suivi de Les Emblèmes de la raison*, schapitre « La mélancolie dans les ruines », Paris, Gallimard, 2006, p. 156-164.

[3] Richard Henry Popkin, *Isaac La Peyrère (1596-1676) : his life, work and influence*, Leiden, E.J. Brill, 1987, p. 42 : *« Lapeyrère's theory that there were men before Adam [is] the culmination of Renaissance speculations concerning the conflict between exploration data and classical data on the one hand, and the biblical view on the other. »* (Nous traduisons.)

[4] Isaac de La Peyrère, *Du rappel des Juifs*, 1643, p. 10 (sans mention d'éditeur, consulté en ligne sur http://books.google.fr/).

[5] Bien plus tard, dans *Isaac Laquedem* Alexandre Dumas cherchera à réconcilier la science (il parle de « singe ») et la conception adamite. Dans le chapitre XLI « Les Parques », Isaac s'enfonce dans la terre dans une métaphore archéologique qui joue sur les strates du passé (il traverse des « couches de terre différentes

fruit, et les libertins s'approprièrent cette théorie, l'intégrant à leur scepticisme et à leur matérialisme. Le recours à la fiction étant le plus sûr moyen d'avancer caché, *L'espion dans les cours des princes chrétiens* est un roman par lettres, mettant en scène un espion turc relatant à ses correspondants restés dans l'empire Ottoman les us, coutumes, politiques et pensées de l'Occident chrétien. Et on peut y lire ceci :

> Les Chinois & les Indiens se moquent de tout cela, & le regardent comme un Roman plus nouveau que leurs Chroniques qui portent que ces extrêmités de l'Orient étoient le séjour des premiers hommes. Ils soutiennent que les premiers parens du genre humain s'appelloient Panzon et Panzona, & non Adam & Eve, ou Alileth. […] Je ne te donne pas cela pour véritable : je le dis seulement pour te divertur, & pour te faire voir les différentes opinions des hommes.[1]

En convoquant d'autres croyances, l'auteur effectue un travail de relativisation des théories religieuses, et réduit la théorie adamique à une simple tradition de plus, tout autant sujette à caution que d'autres, plus exotiques pour le lecteur.

La question de l'origine reste au cœur des préoccupations. À mesure que les techniques s'affinent, que l'archéologie et l'histoire se font plus rigoureuses et scientifiques, les antiquaires se font archéologues (et inventent par là-même ce nouveau statut), délaissant la seule appréciation esthétique au profit de la construction d'un discours plus critique et rationnel.

> Le mérite des antiquaires italiens (car si Rome est la capitale des Antiquités, les méthodes romaines se diffusent dans nombre de cours italiennes) n'est pas seulement d'avoir transformé l'intérêt pour le passé en un intérêt pour le présent. Il ne se borne pas à la révélation d'une Antiquité matérielle tout aussi importante que l'Antiquité idéelle révélée par les textes, mais son intérêt réside aussi et surtout dans l'élaboration des techniques – épigraphie, numismatique, étude topographique – qui constituaient les Antiquités en science.[2]

Peu à peu et jusqu'au XIXe siècle entérinant son statut, l'archéologie prend place aux côtés des sciences de l'homme et de la nature, comme un nouveau mode de connaissance et d'exploration nécessitant techniques, protocoles, approche critique et fouilles systématiques du sol italien à partir de 1870. Le résultat en est la constitution de l'archéologie en science dont les principes sont les

---

de couleur et de matière ») et comprend que l'évolution inscrite dans la Genèse est bien réelle mais que les jours de la Création sont en fait des millénaires. (Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem : ou le roman du Juif errant*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.)

[1]*Suite de L'espion dans les cours des princes chrétiens ou Lettres et Mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les Cours de l'Europe*, tome III, Cologne, Erasme Kenkus, 1797, p. 298-299.

[2]Alain Schnapp, *La conquête du passé, op. cit.*, p. 155.

suivants[1] : la définition d'objectifs, la collecte des données, le traitement des données, l'interprétation du traitement, la validation de l'interprétation. La naissance de l'archéologie a été aussi accompagnée d'une scientifisation de l'histoire de l'art, qui procède également de l'évolution des pratiques antiquaires, et ce tout particulièrement grâce aux travaux de Winckelmann, ou encore de Piranesi.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) est un homme à la charnière : venant d'une tradition d'antiquaires de cabinet connus pour accumuler les trésors, il a su développer une hauteur de vue et une intuition qui lui ont permis de construire une vision systématique et globalisante de l'art[2], qui se retrouve dans les intentions de son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764). Jackie Pigeaud résume ainsi l'apport de Winckelmann à l'histoire de l'art antique : « une cohérence et une forme qui avaient la puissance d'un rêve »[3]. Par cette *Histoire de l'art*, Winckelmann inaugure les premières descriptions modernes, considérant l'objet en tant que tel et le réinscrivant en même temps dans une tradition. Cependant, « à Rome, [Winckelmann] ne voit et ne cherche rien d'autre que la Grèce »[4]. Il faut dire que pour Winckelmann, et pour d'autres après lui dont André Malraux par exemple, l'art romain n'est qu'imitation de l'art grec. Si Winckelmann a sans conteste contribué à modifier la vision de l'Antiquité en Europe[5], son approche est restée avant tout orientée par un philhellénisme parfois oublieux des qualités latines. De la même manière, et à la même époque, l'architecte et graveur Piranesi (1720-1778) a réuni l'érudition et l'art, puisque pour lui « l'antiquité, loin de mourir une seconde fois aux mains des érudits incapables de la ressusciter, doit être vivifiée par les artistes et renaître dans leurs œuvres »[6] : les ruines ne sont plus de simples éléments de décors, elles deviennent le sujet même de l'œuvre et en tant que tel, elles sont soumises à un examen savant. En revenant aux textes originaux, avec méthode et érudition, Piranesi a allié la technicité d'une science archéologique, qu'il a contribué à faire évoluer[7], à un point de vue

[1]Tels qu'énoncés par Jean-Paul Demoule dans Jean-Paul Demoule, François Giligny, Anne Lehoërff, Alain Schnapp, *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris, La Découverte, coll. Grands repères, 2009, p. 203-205.

[2]Livio Boni, dans son ouvrage au titre très réducteur : *Freud et la question archéologique*, analyse ainsi la portée des travaux de Winckelmann : « il est le premier à poser de manière systématique les bases d'une phénoménologie historique des styles antiques permettant une analyse indépendante de ce qu'en propose la tradition ». (Livio Boni, *Freud et la question archéologique*, Paris, Campagne Première, 2014, p. 20.)

[3]Jackie Pigeaud, « Winckelmann et son œuvre », Jackie Pigeaud (éd.), *Winckelmann et le retour à l'antique*, Actes du colloque du 9 au 12 juin 1994, Université de Nantes, Entretiens de la Garenne Lemot, 1995, p. 6.

[4]J.G. Herder, J.W. Goethe, *Le Tombeau de Winckelmann*, traduit par M. Charrière, Nîmes, J. Chambon, 1933, p. 27, cité dans Jackie Pigeaud, « Winckelmann et son œuvre », Jackie Pigeaud (éd.), *Winckelmann et le retour à l'antique, op. cit.*, p. 5.

[5]Jackie Pigeaud, « Winckelmann et son œuvre », *op. cit.*, p. 5 : « Ce que Winckelmann imposa à l'imaginaire européen, fut une certaine idée de l'Antique. »

[6]Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi, (*1918), Gollion, InFolio, 2001, p. 84.

[7]*Ibid.*, p. 90 : « Piranèse constituait un nouvel ordre de recherche dont devaient sortir quelques-uns des principes de méthode de l'archéologie moderne. »

artistique. Cette réussite semble culminer dans ses *Antichità* qui « ne sont pas seulement émouvantes, [mais qui] rendent un immense service à l'archéologie et à l'histoire »[1].

Lorsque les techniques viennent seconder l'attitude critique, la passion de l'antiquariat commence réellement à se construire en tant que science archéologique. C'est ce qui commença avec Pirro Ligorio qui s'est fondé sur des fouilles et des examens critiques d'indices pour remettre largement en cause les croyances de ses prédécesseurs.

> À ce compte l'antiquaire perd peut-être cette relation directe, émotionnelle, avec le passé qui caractérisait les contemporains de Pétrarque, mais il gagne en savoir-faire, en capacités d'analyse, bref, en savoir.[2]

Nous verrons par la suite que c'est à cette perte de la dimension affective de la connaissance de l'antique que la littérature va tenter de répondre. Mais avant cela, il est utile de s'attarder sur les particularités de chacun des pays retenus dans notre corpus, afin de s'interroger sur une éventuelle corrélation entre leur rapport à l'archéologie et leur production romanesque.

[1] *Ibid.*, p. 89.

[2] Alain Schnapp, *La conquête du passé*, *op. cit.*, p. 164.

b. Périégètes, fouilleurs et collectionneurs : des différences nationales

L'Angleterre, l'Allemagne et la France, bien qu'étant trois nations aux avant-postes de la formation de l'archéologie, n'adoptent pas les mêmes démarches.

> Les Britanniques, suivant la tradition nationale et régionale de Camden, excellent dans la cartographie archéologique, la description des paysages, le relevé des monuments. Les antiquaires d'Europe centrale sont plus actifs dans les fouilles, les tentatives d'interprétation ethnique des vestiges trouvés dans le sol. Les Français, à la notable exception de Peiresc, sont plus des hommes de cabinets attachés à cataloguer les pierres de foudre, les monnaies et les inscriptions, qu'à parcourir les campagnes.[1]

Les Anglais sont des périégètes, dans la tradition de William Camden dont la *Britannia* paraît pour la première fois en 1586. Restant un modèle pour ses successeurs, la *Britanniae Descriptio*, comme elle est aussi appelée, combine exploration sur le terrain (y compris analyse toponymique) et sources littéraires et numismatiques de l'histoire locale. On trouve ainsi parmi ses écrits de nombreux *Visitation de comtés britanniques* tels que Warwick, Rutland, Leicester. L'archéologie se faisant alors aussi généalogie.

L'approche de Camden, à mi-chemin entre l'archéologie naissante, l'histoire et la géographie, est encore regardée avec admiration plus d'un siècle après. C'est ce que l'on peut observer dans la préface de *Camden's Britannia Abridg'd* dont les premiers mots sont les suivants : « La *Brittania* de Camden a une telle réputation établie à travers le monde instruit, à la fois chez nous et à l'étranger, qu'il est complètement inutile de dire quoi que ce soit en guise d'éloge. »[2] Nul besoin de faire l'éloge de l'œuvre ou de justifier cette nouvelle édition, la réputation de la *Britannia* parle d'elle-même. Et bien que John Aubrey, au XVIIe siècle, ait poussé plus en avant la discipline en inventant « la méthode typologico-chronologique qui consiste à classer systématiquement les genres archéologiques »[3], son approche resta héritière de l'influence de Camden : Aubrey a écrit une *Natural History of Wiltshire* (1685) qui fut rééditée en 1847 par la Wiltshire Topographical Society, ce qui témoigne d'une méthode radicalement tournée vers l'étude du milieu. Même si lui, comme les autres, a bien conscience que l'objet et le palpable ne sont pas tout ce qui est, et qu'il est nécessaire de mettre ces recherches et trouvailles au service d'une reconstitution de la pensée

[1] *Ibid.*, p. 187-188.

[2] William Camden, *Camden's Britannia Abridg'd, with Improvements and Continuations to this present Time*, (1586), London, Joseph Wilde - Elephant, 1701 (non paginé) : *« Camden's Brittania has had such an establish'd Reputation throughout the Learned World, both at Home and Abroad, that tis wholly needless to say anything in its Commendation. »* (Nous traduisons.)

[3] Alain Schnapp, *La conquête du passé, op. cit.*, p. 234.

perdue : la reconstitution des comportements et du mode de vie constitue le véritable but des relevés topographiques et autres fouilles.

On notera à ce propos cette belle phrase de John Aubrey dans ses *Miscellanies upon various subjects* : « De sorte que, faire resurgir ces choses immémorées de l'oubli ressemble en quelque sorte à l'action d'un illusionniste, qui anime et fait apparaître ce qui a reposé dans sa tombe pendant des siècles, afin de représenter, comme s'il les donnait à voir, les lieux, les us et les coutumes de ces temps anciens. »[1]

S'il nous semble quelque peu anachronique de parler de volonté de « retrouver la psychologie des populations disparues »[2] comme le fait A. Schnapp, la démarche est cependant bien amorcée. Il faudra attendre cependant un ou deux siècles pour que se conceptualise l'idée d'un esprit de l'époque, un Z*eitgeist,* comme le théorisera Hegel. En revanche, il est intéressant de relever d'emblée dans cette phrase de John Aubrey une image qui se retrouve de manière très fréquente dans la littérature archéologique comme dans la littérature de fiction se fondant sur la science archéologique : la résurrection, ou la conjuration des morts. À tel point qu'il nous semble pertinent d'établir ce référent (utilisé comme simple comparaison ou comme puissante métaphore selon les plumes) comme topos de la représentation de l'antique, dont nous verrons qu'il structure parfois organiquement l'écriture.

En Allemagne, c'est d'abord la philologie qui montre la voie dans le traitement plus scientifique des sources. Dès les années 1770, Christian Gottlob Heine et Friedrich August Wolf militent pour moins de sublimation des Anciens et plus de regard critique, « car les savants et historiens de l'Antiquité n'avaient pas voulu conserver le souvenir du passé, mais magnifier le vestige des étapes antérieures de l'histoire de leur civilisation ».[3] Au XVIIIe siècle, on se servait de l'Antiquité dans une perspective nationale de recherche de ses propres origines, et on modifiait les sources, comme on « réparait » les statues antiques : c'est ce que critique Friedrich August Wolf à propos des changements imposés à Homère dans les éditions du XVIIIe siècle qui intégraient des modifications beaucoup plus tardives ainsi que des adaptations « aux modèles esthétiques et éthiques de leur temps »[4]. L'historien Barthold Georg Niebuhr fait le même travail avec le récit des origines de Rome : « le lecteur critique avait le devoir d'oublier tout préjugé, d'aborder les sources

---

[1]John Aubrey, *Miscellanies upon various subjects*, (1696), « Appendix », Londres, John Russell Smith, 1857, p. 210-211 : *« So that the retrieving of these forgotten things from oblivion, in some sort resembles that of a conjurer, who make those walk and appear that have lain in their graves many hundred of years, and to represent, as it were to the eye, the places, customs, and fashions that were of old time. »* (Traduction d'Adrien Viallet.)

[2]Alain Schnapp, *La conquête du passé, op. cit.,* p. 235.

[3]Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note de bas de page,* [*The Footnote: A Curious History*, (thèse), 1997], traduit par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1999, p. 71.

[4]*Ibid.,* p. 72.

selon leur chronologie et leur contexte, et de se mettre à l'écoute de l'histoire avant de vouloir écrire sur le passé »[1]. Cet intérêt précoce pour la véracité et l'approche la plus scientifique possible se retrouve dans la pratique archéologique. L'Allemagne est la première à établir un Institut archéologique, à Rome, en 1829.

L'Angleterre et l'Allemagne sont en avance sur la France, notamment dans l'étude du milieu. Car les intellectuels français sont des gens de cabinet qui ne salissent pas leurs chausses dans les campagnes en relevant des indices topographiques.

En France, on collectionne. Et on étudie, sans quitter son cabinet, inscriptions, pièces, objets et épigraphes. Ce modèle de l'écrit, Napoléon tente de le bousculer, en finançant de grands chantiers archéologiques à Rome. Ce qui était vrai à la Renaissance se fait encore ressentir au XIXe siècle d'après Alain Schnapp pour qui « la France de la première moitié du XIXe siècle manque d'observateurs du sol »[2]. Cela est mis en évidence dans le programme de l'École Française d'Athènes à Rome tel que présenté par Albert Dumont, instigateur de cette succursale destinée à faire concurrence à l'Institut archéologique allemand après la dissolution de l'Institut de correspondance archéologique en 1870.

> La préparation que vous apportez à Rome est surtout littéraire. On vous a peu parlé des monuments ; la langue de l'archéologie vous est inconnue ; les problèmes qui composent cette science vous sont presque tous étrangers.[3]

Il est intéressant de noter que le premier directeur de l'École Française de Rome a bien conscience des lacunes dont souffre la formation des archéologues français. En effet, l'École Française de Rome est sous le patronage de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ce qui témoigne de l'approche fondamentalement littéraire de l'archéologie française. De même, dans les universités, l'archéologie fait rarement l'objet d'une chaire distincte : « les textes sont rarement loin, puisque la plupart des chaires s'intitulent : épigraphie et antiquités grecques, épigraphie et archéologie, archéologie et histoire »[4].

Contrairement à la peinture où la ruine n'est souvent qu'un accessoire, en littérature on observe la nécessité d'avoir une « identité » des ruines : « Son origine, son histoire, son lieu ne sont

[1] *Ibid.*

[2] Alain Schnapp, *La conquête du passé*, *op. cit.*, p. 338.

[3] Robert-Henri Bautier, Michel Gras (éds.), *À l'école de toute l'Italie*, École française de Rome, n°431, 2010, p. 18.

[4] Éric Perrin-Saminadayar, « Les résistances des institutions scientifiques et universitaires à l'émergence de l'archéologie comme science », Éric Perrin-Saminadayar, Centre Jean Palerne (éd.), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 55.

jamais indifférents : la poésie ne se satisfait pas des ruines imaginaires, interchangeables d'un Poussin, d'un Panini ou d'un Robert, fixation suffisante pour l'œil, mais non pour la pensée. »[1] Les ruines ne doivent pas être génériques en littérature. Mais la redécouverte déterminante de Pompéi va modifier plus encore ce rapport au vestige archéologique : dans la ville ensevelie, on découvre des bâtiments qui ont gardé leur intégrité, comme épargnés par les siècles, des objets de la vie quotidienne qui rappellent que l'Histoire n'est pas que celle des grands événements, et des corps.

[1]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, p. 13.

c. La redécouverte déterminante de Pompéi

Mentionnée en 1488 dans le commentaire de Martial, *Cornu Copiae,* de Niccolò Perotti, puis en 1637 par Lucas Holstenius (historien-géographe) qui affirme que sous Cività se trouve la cité ensevelie, Pompéi est mise au jour en 1748, avant d'être identifiée définitivement en 1763. On s'était d'abord intéressé à Herculanum avant de la délaisser en 1875 parce que les fouilles y sont très difficiles et les résultats bien trop maigres (on n'y trouve pas d'œuvres d'art contrairement à Pompéi, par exemple). De plus, les habitants d'Herculanum ayant pu fuir lors de l'éruption, on ne retrouve qu'une dizaine de cadavres. Dans *Le Corricolo,* qui ressemble en fait peu à un journal de voyage et plus à un roman, Alexandre Dumas évoque longuement Pompéi et Herculanum qu'il différencie ainsi :

> Herculanum et Pompeïa périrent dans la même catastrophe, et cependant, d'une façon toute différente. Herculanum fut enveloppée, étreinte, et enfin recouverte par la lave, sur la route de laquelle elle se trouva ; Pompeïa, plus éloignée, fut ensevelie sous cette pluie de cendres et de pierres ponces que raconte Pline le jeune, et dont fut victime Pline l'ancien. Il en résulte, qu'à Herculanum, tout ce qui pouvait subir l'action du feu fut dévoré par le feu ; que le fer, le bronze et l'argent résistèrent seuls ; tandis qu'à Pompeïa, au contraire, tout fut garanti, conservé, entretenu, si on peut le dire, par cette molle couche de cendres dont le volcan avait recouvert la ville, on pourrait presque le croire, dans un simple but d'art et d'archéologie, afin de conserver aux siècles à venir un vivant échantillon de ce qu'était une ville romaine pendant la première année du règne de Titus.[1]

Il faut dire que Dumas visite Herculanum par les souterrains où aucune lumière naturelle ne pénètre, si bien qu'il la considère comme « une momie de ville » alors que, par contraste, Pompéi s'offre dans la lumière napolitaine. Dumas raconte ainsi longuement les redécouvertes de Pompéi et l'histoire de la ville depuis 79. Et lui aussi note que « l'antiquité, racontée par les historiens, chantée par les poëtes, rêvée par les savants, a pris tout à coup un corps : le passé se fait visible pour l'avenir »[2]. La même rhétorique se donne à lire partout en Europe : Pompéi offre une Antiquité enfin palpable et rappelle la mortalité de celui qui la visite.

L'enthousiasme pour la redécouverte de Pompéi n'est cependant pas immédiat dans le milieu littéraire. Robert Étienne rappelle ainsi qu'au milieu du XVIIIe siècle :

---

[1]Alexandre Dumas, *Le Corricolo : Impressions de voyage,* tome 1, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1978, p. 161.

[2]*Ibid.,* p. 166.

> Les travaux des savants et des archéologues ne suscitent chez les gens de lettres qu'un intérêt ironique. […] Voltaire, si curieux de tout, ne souffle mot de Pompéi dans sa fabuleuse correspondance ; Montesquieu se moque de son ami Guasco qui fait des fouilles au Piémont : « Vous êtes tous des charlatants, MM. les antiquaires. » […] Certes, Diderot était sensible à la grande tradition classique d'Homère et de Virgile, mais les « antiquités » ne sont pour lui que fadaises, les collectionneurs, « des pédants et des maniaques qui regardent l'Antiquité avec les petites besicles de l'anticomanie. »[1]

Il faut attendre le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de l'abbé Barthélémy en 1788 pour que les vestiges découverts à Pompéi et Herculanum fassent leur entrée en littérature. Cependant, l'Encyclopédie avait participé au recul de la seule approche livresque au profit de l'étude matérielle « en faisant connaître et en mettant en valeur les réalités concrètes révélées par les fouilles »[2]. La fin du XVIIIe siècle voit en effet les fouilles s'accentuer, les années 1770-1815 étant très fertiles en chantiers et en découvertes. Mais la démarche n'est pas encore des plus scientifiques : les ouvriers accueillent les touristes en mettant en scène des découvertes archéologiques (des objets qu'ils ont préalablement enterrés et prétendent découvrir devant les visiteurs ébahis). De plus, on s'intéresse peu à Pompéi du point de vue de l'Histoire : la ville est un décor figé qui recèle des trésors. Il faut attendre le nouveau royaume d'Italie de Victor-Emmanuel II pour que s'initie une nouvelle ère. Le roi nomme ainsi, en décembre 1860, Giuseppe Fiorelli à la tête des fouilles. Son arrivée marque le début de la recherche scientifique sérieuse : il impose la tenue d'un journal de fouilles, les fresques ne sont plus systématiquement retirées des murs, les objets ne sont plus regardés comme des trésors de valeur seulement marchande ou esthétique, et la technique du moulage des corps est inventée.

La découverte de Pompéi a permis de changer de paradigme et de conception de la *ruine*. Ainsi l'article « ruine » de *l'Encyclopédie* (t. XIV 1765) distingue : « *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on diroit alors *bâtimens ruinés* ». Il y avait une connotation sociale dans ce terme que la découverte de Pompéi a modifiée. Grâce à la découverte de Pompéi, l'imaginaire fantasmatique peut s'attacher aux petites gens et se dégage de la seule Histoire des grands hommes. Cela est bien sûr à mettre en relation avec l'Histoire des peuples qui se constitue alors, dans le mouvement démocratique qui fait suite à la Révolution. En outre, les découvertes pompéiennes servent à se consoler d'une Rome trop connue (et trop chrétienne au détriment de son passé antique?) qui « n'est plus une réalité dont on sent la présence, mais un gibier d'antiquaires »[3]. L'intérêt pour l'Antiquité se décentre, quand bien même il est en fait très possible

[1]Robert Étienne, *Pompéi*, (1966), Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 50-51.

[2]Michel Hano, « *L'Encyclopédie* et l'archéologie au XVIIIe siècle : l'article « Herculanum » », Raymond Chevallier (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 240.

[3]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique*, *op. cit.*, p. 9.

que la vie pompéienne n'ait pas été semblable à la vie romaine[1] à cause de son passé grec, notamment en ce qui concerne l'architecture et les traditions locales, l'imaginaire se reporte sur Pompéi.

La découverte de Pompéi est déterminante pour la fiction antiquisante. D'abord parce qu'elle permet de renouer avec une origine qui a été préservée des évolutions séculaires grâce à l'ensevelissement. Quand Rome apparaît comme un millefeuille où chaque strate témoigne de l'héritage de plusieurs siècles, Pompéi apporte la simplicité d'une Antiquité figée qu'aucune modification postérieure n'est venue troubler. En ce sens, Pompéi revitalise l'imaginaire, et que le premier roman antiquisant majeur, *The Last Days of Pompeii*, se déroule à Pompéi et y ait été écrit, en constitue une preuve indéniable.

La découverte de Pompéi, et son appropriation d'abord par la science historico-archéologique, puis par la fiction, va changer le paradigme de représentation de l'Antiquité.

> Pompéi a remis en cause le traditionnel rapport au passé classique, en proposant une Antiquité presque entièrement neuve et matérielle, que l'on pouvait apprécier même sans la narration textuelle de l'éruption par Pline le Jeune. Et, à mesure que les fouilles progressaient, Pompéi offrit une vision de la vie quotidienne qui allait impliquer un public de masse et des consommateurs de la classe moyenne, aux côtés de l'élite des Grands Touristes. Mais à côté du familier et du banal, des miches de pain et des épingles à cheveux, avec lesquels le public pouvait facilement s'identifier, rôdaient l'exotique et le dangereux : les cultes d'Isis et les « preuves » d'un mode de vie libidineux débridé. Dans le même temps, Pompéi était le théâtre de la décadence de la Rome païenne, des secrets de l'orient et des vertus morales et esthétiques de la Grèce.[2]

Il convient cependant de ne pas céder aux sirènes d'une schématisation trop simpliste. Affirmer catégoriquement qu'à partir des travaux de Winckelmann, l'approche de l'Antiquité devient toute entière archéologique et que la découverte de Pompéi en 1750 constitue une rupture épistémologique, relève d'une vision peu nuancée. C'est ce que souligne Alain Michel, rappelant que « en réalité, le point de vue archéologique existait bien avant le XVIIIe siècle [et qu'] il s'était manifesté et largement développé au temps de la Renaissance »[3], ce que nous avons essayé d'esquisser précédemment. Les productions érudites étaient abondantes déjà avant le milieu du

[1] *Ibid.*, p. 226 : « Ce qui était vrai à Pompéi pouvait ne pas l'avoir été dans d'autres provinces ou en d'autres temps. »

[2] Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and reconstructions », Shelley Hales, Joanna Paul (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 2 : « *Pompeii challenged traditional means of engaging with the classical past, presenting an almost entirely new, material antiquity, that could be enjoy even without Pliny the Younger's textual account of the eruption, and, as excavations progressed, offered a vision of everyday life that would engage mass audiences and middle-class consumers alongside elite Grand Tourists. But alongside the familiar and the banal, the loaves of bread and hair pins, with which audience could safely identify, lurked the exotic and the dangerous ; Isis cults and 'evidence' of an unrestrained libidinous lifestyle. Simultaneously, Pompeii played host to the decadence of pagan Rome, the secrets of the orient, and to the moral and aesthetic purities of Greece.* » (Nous traduisons.)

XVIIIe siècle, mais ces pratiques souffraient d'un certain isolement des auteurs, d'une absence de méthode rigoureuse et de digressions : « dans chaque dissertation sembl[ait] refluer une confuse encyclopédie de l'antiquité historique et légendaire »[1]. De même, l'indiscutable tournant des travaux de Winckelmann et de la découverte de Pompéi ne signifie pourtant pas l'arrêt définitif des habitudes antiquaires moins scientifiques. L'évolution des pratiques et des consciences est toujours plus progressive. De même, il faut se garder de porter un jugement trop sévère à l'encontre des antiquaires, dont les compétences et l'indispensable rôle sont rappelés dans cette belle description d'Henri Focillon :

> Ce beau vieux mot d' « antiquaire » qui semble couvert d'une poussière sympathique et vénérable, n'a plus guère de son ancien sens. Il impliquait jadis, et surtout à Rome au dix-huitième siècle, une activité variée, utile, et dont les résultats, étendus à toutes sortes d'objets, n'étaient perdus ni pour l'art ni pour l'histoire. Dans une ville vaste et ancienne, chargée de monuments innombrables, où les civilisations se sont superposées sans disparaître, où les siècles coudoient les siècles, il y a mille éléments de curiosité qui sollicitent la recherche sans intéresser la science proprement dite ou qui ne l'intéressent qu'après coup. Connaître Rome, j'entends à fond et en spécialiste, ce n'est pas seulement posséder vingt siècles d'histoire, le détail architectural et archéologique, les problèmes soulevés par les chercheurs, c'est être au fait de ses singularités et de ses raretés, savoir interroger à propos les vieilles choses oubliées, et jusqu'aux traditions des quartiers. C'est pouvoir se reconnaître à travers les sept ou huit topographies des Romes successives, apprécier les mérites des équipes de scavatori et les utiliser, savoir le nom du généreux étranger qui les embauche, les lieux où ils fouillent et surtout, avant qui que ce soit, ce qu'ils ont mis au jour. Il y a des galeries privées d'accès difficile et qui contiennent des chefs-d'œuvre peu connus : l'antiquaire sait les mots qu'il faut pour les faire ouvrir. Par goût ou par métier, il s'enquiert de ce qui se peut vendre, il suppute les achats. Il achète lui aussi, et c'est parfois pour vendre : mais sa boutique, c'est une *raccoltà* [collection]. […] Rome est une merveille, et c'est un monde. Il y a de l'honneur à la faire connaître à l'univers.[2]

Ce sont les savants qui ont les premiers apporté un regard scientifique en cessant de ne voir dans les vestiges que des trésors (les antiquités) et en cherchant à recréer par des preuves matérielles la réalité antique. En cela, le développement du tourisme et des sciences historiques, dont l'archéologie en premier lieu, vont doublement influencer les écrivains, dans leur contact avec l'antique et dans leur représentation de l'antique. C'est souvent à l'occasion d'un voyage en Italie qu'est ravivée la familiarité avec l'antique développée par l'école, et la représentation de la vie romaine va être travaillée par les découvertes archéologiques de l'époque. L'archéologie et la

[3]Alain Michel, « Winckelmann et l'esthétique antique », Jackie Pigeaud (éd.), *Winckelmann et le retour à l'antique, op. cit.*, p. 33.

[1]Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi, op. cit.*, p. 21.

[2]*Ibid.*, p. 80.

fiction fonctionnent en outre selon des mécanismes proches, il est donc normal que la naissance de l'une ait fondamentalement changé la perception de l'autre en termes d'antique. En effet, « l'image de l'archéologie reste travaillée par l'idée que cette discipline repose sur une interaction singulière entre le réel et l'imaginaire […], elle est une science de l'enquête et de la reconstitution, de la réécriture de l'Histoire, où une fois encore les limites entre la réalité et la fiction demeurent floues »[1]. De plus, en tant que « science des origines de l'humanité »[2], l'archéologie entre en résonnance avec des auteurs qui vont chercher à exprimer à travers leur fiction antiquisante la recherche de l'origine – origine de l'humanité, origine nationale ou même origine personnelle. C'est par l'école et l'apprentissage du latin que les écrivains forment leur premier contact avec l'Antiquité.

[1]Claudie Voisenat, « L'expérience archéologique, une introduction », Claudie Voisenat (éd.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 5.

[2]*Ibid.*, p. 26.

III. L'Antiquité populaire

Si l'Antiquité apparaît bien comme un objet d'étude savant prisé par les historiens, archéologues et auteurs, cette Antiquité a également sa place dans la sphère populaire, par l'intermédiaire de l'enseignement et des appropriations fictionnelles. Il faut donc à présent examiner le lien qui existe entre cette Antiquité des savants et celle des enfants et des futurs écrivains. Le passage de la science historique à la fiction littéraire participe à faire de la latinité et de Rome une représentation davantage mythique qu'historique. Mais c'est dans l'apprentissage du latin à l'école que cet intérêt populaire et littéraire pour l'antique semble trouver son origine.

1) L'école comme premier lieu de contact avec l'Antiquité : lire et étudier le latin

L'Antiquité populaire est celle du peuple, accessible à tous ceux qui ont reçu une éducation. Car l'école est le lieu d'accès privilégié au latin : l'école s'assure que les élèves aient un contact à la fois avec la langue latine et avec la culture antique. C'est sur les bancs de l'école que l'intérêt pour l'antique prend souvent forme ; que le futur écrivain (ou archéologue) ait décidé de prolonger les leçons reçues, ou qu'il ait souhaité au contraire découvrir ce qui se cachait derrière cette Antiquité académique. Nous dresserons donc une brève présentation chronologique du latin scolaire avant d'éclairer son influence sur les pratiques culturelles et littéraires.

a. Le latin scolaire : chronologie

Jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, le latin était « l'unique voie d'accès aux autres savoirs »[1] à l'école et supplantait largement les langues nationales, que ce soit le français, l'anglais ou l'allemand. Le grec n'a cependant jamais profité de la même place, à savoir celle de « nouvelle langue maternelle ». Wilfried Stroh rappelle que « c'est Charlemagne […] qui veilla au rétablissement de l'enseignement du latin dans son Empire et assura ainsi un minimum de culture

[1]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe, op. cit.*, p. 19.

latine, au moins parmi les *clerici*, les clercs ou les intellectuels »[1]. En Allemagne, c'est surtout pendant l'humanisme que le latin regagne ses galons, notamment grâce au poète Conrad Celtis qui voulait que « les Allemands entrent enfin en contact, et d'abord par son intermédiaire à lui, avec une véritable culture de la langue après une éternelle obscurité barbare »[2]. C'est ce qui fait dire à Wilfried Stroh qu'au XVIème siècle, la poésie latine était plus réussie que la poésie allemande. À cette époque, l'allemand était « défendu aux écoliers qui savaient le latin »[3] et le latin était omniprésent dans les *grammar schools*. Même si l'Allemagne semble valoriser davantage le grec, depuis Winckelmann ou « l'enthousiasme grécophile »[4] de Herder, la présence du grécophile Humboldt au Ministère de l'Éducation ne change pas la réalité. Ainsi « même dans le gouvernement prussien de 1816, très orienté vers le grec, il y avait dix heures de latin pour six heures de grec »[5]. Cette réalité s'assouplit dans la deuxième moitié du XVIIe siècle où le vernaculaire prend peu à peu le pas sur le latin dans les écoles, à l'oral tout d'abord. Deux indices signalés par François Waquet vont en ce sens : les rappels à l'ordre des inspecteurs inquiets de voir l'allemand remplacer peu à peu le latin à l'oral, et la disparition des manuels de latin oral dans les *grammar schools*. L'évolution est la même en France qu'outre-Manche et outre-Rhin, si bien qu'au XVIIIe siècle, le latin est en net recul dans toute l'Europe : il n'est guère plus utilisé qu'à l'écrit et les manuels commencent à faire le détour par la langue nationale, par exemple le français, pour l'enseigner.

> Non seulement les grammaires et autres méthodes firent une place croissante au français, mais encore les recueils de mots et de locutions se raréfièrent, alors que dans le même temps, se multipliaient les Selecta, des morceaux choisis à traduire spécialement rédigés à l'intention des collégiens.[6]

L'accroissement de la place accordée à la langue nationale (que ce soit le français, l'anglais ou l'allemand) est allé de pair avec la disparition progressive du latin parlé à l'école[7]. À mesure que le latin n'était plus considéré comme une autre langue maternelle, voire comme *la* langue maternelle puisque celle des origines, les manuels ont été contraints de s'adapter à la langue nationale.

---

[1]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin, op. cit.*, p. 132.

[2]*Françoise Waquet, Le latin ou l'empire d'un signe, op. cit.*, p. 162.

[3]*Ibid.*, p. 33.

[4]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin, op. cit.*, p. 234.

[5]*Ibid.*, p. 238.

[6]*Françoise Waquet, Le latin ou l'empire d'un signe, op. cit.*, p. 21.

[7]Cependant, les petits pays, comme la Pologne, la Hongrie, les Pays-Bas etc., ont continué plus longtemps que les autres à avoir recours au latin car leur langue nationale leur permettait moins d'être entendus.

Il n'empêche qu'à l'orée du XIXe siècle, l'emploi du temps de l'écolier est encore largement dominé par le latin. Alain Choppin, cité par Françoise Waquet[1], fait état de plus de deux cents nouveautés par tranche décennale dans l'édition scolaire latine. Pourtant, il y a une différence majeure et déterminante avec les siècles précédents[2] : les enfants apprennent à lire en français. Si bien que le petit Théophile Gautier par exemple pratique le thème latin et écrit des vers, mais a appris à lire en français et s'exprime en français dans ses lettres. En revanche, c'est en latin que le recteur prononce son discours lors de la remise de prix du concours général de 1823.[3] En 1850, le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure compte trois épreuves en latin sur sept. Mais tout compte fait, cela reste une affaire d'élites intellectuelles et de classe dominante. L'enseignement secondaire « sans latin » instauré au milieu des années 1860 témoigne de ce resserrement de l'enseignement du latin autour des élites, laissant de côté les futurs agriculteurs, commerçants et ouvriers. Le fossé continue alors de se creuser entre les écoles d'élites où il y a beaucoup de latin et les écoles populaires où il tend à disparaître, et cela que ce soit en France, en Allemagne ou en Angleterre. Ainsi, concernant cette dernière, les langues anciennes occupaient 50 % à 75 % du volume horaire des *public schools* alors que la moitié des *grammar schools* ne proposaient ni latin, ni grec[4]. Dans les universités françaises, le latin perd progressivement son monopole, pour finir par n'être plus que la langue des leçons inaugurales, de l'oral de l'agrégation de philosophie ou des soutenances de doctorat. On retrouve là le prestige associé au latin, même si son utilisation est de plus en plus artificielle, comme le notent Louis Couturat et Léopold Léau dans leur *Histoire de la langue universelle*[5] : « la majorité des docteurs ès lettres est incapable de se servir couramment du latin ».

Dès le début du XXe siècle, en 1902, le déclin du latin à l'école est annoncé avec la création de deux sections sans latin. Puis, les années 60-70 marquent un tournant : la survivance du latin dans les pays d'Europe est conditionnée à sa présence requise ou non dans les études supérieures.[6] F. Waquet compare ainsi la réduction du latin au statut de simple option dans le secondaire en Angleterre lorsque Oxford et Cambridge le rendirent optionnels, à l'impressionnant 35 % de lycéens latinistes allemands en 1990, grâce au maintien du latin obligatoire dans un bon

[1]Alain Choppin, *Les manuels scolaires en France de 1789 à nos jours. 3. Les manuels de latin,* Paris, INRP, 1988, cité dans *ibid*., p. 25.

[2]Sur la place de l'Antiquité en général dans le cursus scolaire à partir de 1789, on se reportera à Jacques Bouineau, « Éducation révolutionnaire et Antiquité », Raymond Chevallier (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 24-52.

[3]Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 18.

[4]*Ibid.*, p. 41.

[5]Cité dans *ibid.*, p. 156.

[6]De même qu'aujourd'hui le latin est « surtout vivant dans la terminologie scientifique internationale », Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 14.

nombre d'universités allemandes.[1] Mais l'Angleterre cherche à remédier à ce problème en établissant une nouvelle méthode d'apprentissage qui se voulait plus innovante : *The Cambridge Latin Course* (1971), afin de rendre le latin plus attractif pour un public scolaire plus large, grâce au secours de la fiction. Nous reviendrons sur cette initiative qui n'est pas sans lien avec les mécanismes à l'œuvre dans les romans historiques.

C'est cette situation européenne assez homogène qui est l'origine d'une uniformisation des apprentissages latins. En effet, le latin s'apprenait par lui-même et pour lui-même, sans détour par la langue nationale, ce qui était renforcé par l'obligation de ne s'exprimer qu'en latin au sein de l'école. Dès lors était rendue possible l'utilisation des mêmes manuels aux XVIe et XVIIe siècles, tant que le vernaculaire n'avait pas encore remplacé le latin comme langue d'enseignement et de communication orale entre professeur et élèves. En premier lieu, le fameux *Gradus ad Parnassum* de 1659 fut maintes fois réédité jusqu'au XIXe siècle. Avant que le XXe siècle ne fasse reculer l'étude de la grammaire au profit de la civilisation et de la lecture des textes afin de rendre le latin attractif et « vivant ». De fait, les mêmes anthologies de textes et grammaires étaient largement diffusées dans toutes les écoles françaises, anglaises ou allemandes. Si les connaissances linguistiques s'appuient sur les mêmes supports, malgré quelques différences d'enseignement çà et là (l'approche allemande est ainsi plus historique et philologique que ses consœurs), les connaissances littéraires sont également uniformisées : tous les petits Européens scolarisés sont familiarisés avec les mêmes textes et extraits, Cicéron en tête, et ignorent aussi les mêmes. La littérature latine est passée au tamis de la bienséance et ce qu'il en reste ne couvre pas les zones d'ombre formées par les Pétrone et autres écrits trop difficiles à interpréter à l'aune de la morale. F. Waquet note ainsi que malgré de « minimes variantes », on observe un « programme [commun] en vigueur dans les mêmes années partout dans le monde occidental »[2]. C'est cette uniformité, prégnante jusqu'au XVIIe siècle, qui autorise également une approche comparatiste : l'imaginaire romain semble avoir une base unique, propagée par l'instruction, qui « fédéra, au-delà de l'espace et du temps, le monde scolaire occidental »[3]. Mais l'uniformité[4] ne concerne pas que les pays européens, elle est aussi le fait de l'état de la langue : « la grammaire de Saint Jérôme est la même

[1] *Ibid.*, p. 43-44.

[2] *Ibid.*, p. 48.

[3] *Ibid.*

[4] Alors que les enseignements se sont nationalisés, il y a une tentative de refonte d'une uniformité européenne via l'organisation Euroclassica, qui propose notamment une certification européenne en latin et en grec. Pourtant William Griffiths, aujourd'hui à la tête du fameux *Cambridge Latin Course*, affirme à ce propos que : « tout le monde s'est battu contre cette idée, parce que découvrir une autre culture dépend tellement de ce qui est inhérent à sa propre culture. » (« Pompeii and the Cambridge Latin Course », Shelley Hales, Joanna Paul (éd.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 365 : « *everyone would struggle with that, because learning about another culture depends so much on what is inherent in your own culture* », nous traduisons.)

que celle de Cicéron et c'est celle que nous enseignons à nos étudiants »[1] car il y a le « sentiment diffus qu'une langue dans laquelle Virgile avait écrit son *Aeneis* et Cicéron ses *Philippicae orationes* ne devait plus changer »[2]. Cet état, Wilfried Stroh affirme qu'il est fixe depuis le début de l'Empire.[3]

Ce fonds romain partagé n'était donc pas représentatif de l'ensemble de la littérature antique. Entre textes délibérément oubliés (*Le Satyricon* en tête), extraits expurgés (Juvénal, Horace, Térence, ou encore l'*Aulularia* de Plaute qui, mis au programme en 1874, fut « aménagé » par un professeur de Versailles)[4] et textes païens détournés pour servir la morale chrétienne (*Les Bucoliques* annonçant l'arrivée de Jésus...), les écoliers n'ont qu'une vision tronquée de la littérature latine. Tronquée mais largement partagée par l'Occident scolaire. La littérature latine est alors mise au service d'un enseignement moral, plus qu'elle n'est étudiée pour elle-même. Les textes sélectionnés sont l'occasion de leçons de vertu, d'exposés de valeurs. Il n'est donc pas étonnant que les textes chrétiens soient privilégiés aux textes païens, dont on ne conserve que les « classiques ». Cela explique peut-être en grande partie le nombre de romans historiques « sulpiciens », plus nombreux que leurs homologues « païens » que nous étudions ici. Néanmoins, la recherche de l'origine qui semble être au cœur des écritures historiques que nous avons placées au cœur de notre recherche, peut sans doute trouver sa raison d'être dans la formation scolaire d'écrivains frustrés de ne se voir proposer qu'une version tronquée et déformée de l'Antiquité. Cependant, c'est cette approche scolaire qui bien souvent a éveillé leur curiosité, et leur a permis, pour certains, de mener les recherches nécessaires à l'établissement de l'aspect authentique de leurs fictions. Ainsi, Edward Bulwer-Lytton, qui est pourtant loin d'être un auteur en recherche de subversion, a fait écho à la *Cena* du *Satyricon* dans *The Last Days of Pompeii* (I, 3 ; IV, 3) en reprenant des éléments pétroniens (le faste, les serviettes serties de pourpre, les vins...). En outre, Stephen Harrison[5] y a reconnu des échos avec *L'âne d'or* d'Apulée (notamment dans II, 8). Plus tard, les auteurs de la fin du XIXe siècle auront à cœur de redonner leur place aux auteurs latins tardifs oubliés par la tradition classique.

La recherche de l'origine est partout : dans l'apprentissage du latin comme langue de l'origine, dans la réhabilitation des auteurs latins oubliés, et dans le souvenir des années d'école

---

[1]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 102.

[2]*Ibid.*, p. 104.

[3]*Ibid.*, p. 98 : « Au moment de son extension au monde entier, le latin « meurt » - je ne parle pour l'instant que de la langue littéraire -, c'est-à-dire que le latin se consolide en une forme immuable, toujours en vigueur aujourd'hui. »

[4]François Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p. 51.

[5]Stephen Harrison, « Bulwer-Lytton's *The Last Days of Pompeii* », Shelley Hales, Joanna Paul (éd.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 87.

teintées de latin, qui permet de remonter à l'origine personnelle. Rechercher l'origine *via* l'antique, c'est aussi retrouver l'Antiquité dont l'école les a privés, et affirmer qu'une autre identité latine existe, à côté de celle incarnée par l'Église qui s'est appropriée le latin.

b. À quoi sert le latin ? Vers la latinité

> LATIN. Langue naturelle à l'homme. — Gâte l'écriture. — Est seulement utile pour lire les inscriptions des fontaines publiques. — Se méfier des citations en latin : elles cachent toujours quelque chose de leste.[1]

C'est ainsi que Gustave Flaubert définit le latin dans son *Dictionnaire des idées reçues*, paru de manière posthume en 1913. Sous la raillerie, on peut distinguer les éléments topiques de l'enseignement du latin : Françoise Waquet parle quant à elle d'« arsenal des arguments », remontant tous à la question centrale de l'étymologie qui regroupe à la fois un aspect linguistique et un souci de l'origine (pas que langagière d'ailleurs, puisque la question de l'origine recouvre alors d'autres aspects : traditions, valeurs à retrouver ou à perpétuer...) Ainsi, il faut enseigner le latin pour deux raisons : parce qu'il est une discipline intellectuelle bénéfique aux jeunes esprits, et parce qu'il nous rapproche de nos origines dans un humanisme enviable. Ces deux arguments sont encore largement proférés par les professeurs de latin désireux de voir leurs classes se remplir, et par les parents qui y inscrivent leurs enfants. Pourtant ces raisons ne datent pas d'hier.

Lorsque les traductions se firent plus accessibles, vers le milieu du XVIIIe siècle, il fallut bien trouver une autre raison que celle de l'accès aux textes pour continuer à enseigner si largement le latin aux écoliers. C'est ainsi que « l'argument de la valeur formatrice du latin […] n'apparut qu'au XVIIIe siècle, quand il fallut commencer à justifier l'enseignement du latin. »[2] On cherche alors au latin d'autres raisons d'exister que celle de nous permettre de *comprendre* les textes : former le raisonnement, apprendre la synthèse, donner le goût de l'effort, et surtout, cultiver l'origine. Car « le sujet parlant français qui ignore le latin est linguistiquement un « enfant trouvé ». Il y a péril à compter sur l'enseignement du seul français pour apprendre le français. »[3] Le latin n'est ainsi pas vu comme fondamentalement étranger au français, bien au contraire et y compris

[1]Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 110.

[2]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 241.

[3]Josette Lallemant, « À propos des mesures prises contres les études classiques », *Bulletin de l'Association Guillaume-Budé*, 1969, p. 177, cité par François Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p. 221.

aujourd'hui dans la recherche universitaire : Daniel Aranjo remarque ainsi que « le latin et le grec ont donc le redoutable honneur, qui les marginalise sur le terrain comparatiste, de ne passer point tout à fait pour des langues étrangères chez nous, alors que les langues néo-latines le sont, elles, à plein »[1]. Le latin comme « langue naturelle à l'homme » est un poncif répandu qui présida longtemps à son enseignement, comme on a pu le voir précédemment.

Mais malgré ces arguments respectables, l'expérience du latin a rarement été des plus chaleureuses pour les écrivains. Il était attendu que cette omniprésence du latin marquât les écoliers qui y furent soumis. Les auteurs du XIXe siècle, et même ceux du XXe siècle, sont nombreux à évoquer cet apprentissage, prétexte à une remontée vers l'origine personnelle dans des récits d'enfance plus ou moins autobiographiques : Alphonse Allais, Jules Romains, Jules Vallès... Au XIXe siècle, Alexandre Dumas, dans sa préface à *Caligula*, donne une image peu flatteuse de l'enseignement reçu : « C'était toute une époque inconnue, ou, qui pis est, mal connue ; une époque que, arrivés à un certain âge, nous ne revoyons plus qu'à travers les souvenirs fastidieux du collège »[2]. Non seulement le latin est associé à l'ennui, mais l'efficacité de son enseignement est sérieusement critiquée. Jean-Jacques Rousseau avant lui, n'était pas sans partager la même expérience, quand bien même il n'a pas suivi la scolarité « classique » d'un petit Dumas. Rousseau apprend en effet le latin chez le ministre de Lambercier, avant que l'éducation reçue ne lui fasse perdre les acquis de l'enfance sous la houlette paternelle : « Mon latin, mes antiquités, mon histoire, tout fut pour longtemps oublié ; je ne me souvenais pas même qu'il y eût eu des Romains au monde. »[3] Si bien qu'il avoue sa médiocrité : « avec toute mon érudition d'emprunt, j'étais trop peu exercé à manier les livres, et trop peu latiniste pour trouver un passage dans un gros volume quand même je serais assuré qu'il y est »[4]. L'abbé de Gouvon, écrivant lui-même des vers en latins, décide d'essayer de remédier aux lacunes du jeune Jean-Jacques, sans grand succès : « il me jeta dans Virgile, où je n'entendais presque rien »[5], confesse Rousseau. Et ce sont ses lacunes en latin qui l'empêchent d'être prêtre, malgré la tentative de Mme de Warens de l'inscrire au séminaire. C'est un échec, et le latin devient pour Rousseau, comme pour bon nombre d'écoliers de la littérature, un motif d' « horreur »[6]. Plus tard, même la méthode de Port-Royal ne portera pas ses fruits. Le cas de

---

[1]Daniel Aranjo, « L'Antiquité gréco-latine et la littérature comparée », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, *op. cit.*, p. 468.

[2]Alexandre Dumas, *Caligula*, (1837), « Préface », *op. cit.*, p. 659.

[3]Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, dans *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), vol. I : *Confessions et autres textes autobiograhiques*, *op. cit.*, p. 30.

[4]*Ibid.*, p. 66.

[5]*Ibid.*, p. 97.

[6]*Ibid.*, p. 118 : « Il y avait au séminaire un maudit lazariste qui m'entreprit, et qui me fit prendre en horreur le latin qu'il voulait m'enseigner. »

Jean-Jacques Rousseau est finalement très emblématique de l'enseignement du latin tel que décrit par François Waquet : le volume horaire est massif, mais la moyenne des performances reste toujours médiocre. Si bien que Jean-Jacques, comme la majorité des écoliers, restera un éternel débutant latiniste : « J'étais destiné, comme on verra dans la suite, à rapprendre souvent le latin et à ne le savoir jamais. »[1] Il faut cependant nuancer ces faiblesses, lorsqu'on lit ces lignes : « à force de temps et d'exercice, je suis parvenu à lire assez couramment les auteurs latins mais jamais à pouvoir ni parler ni écrire dans cette langue »[2]. Beaucoup d'étudiants latinistes aimeraient pouvoir en dire autant... Goethe est moins sévère vis-à-vis de son apprentissage, même s'il avoue ne devoir son salut qu'au manuel *Le Latiniste commençant, mis en rimes*[3]. Plus tard, Nathalie Sarraute dans *Enfance* ne partagera pas les mêmes souvenirs douloureux des cours de latin, elle qui piétine sa version parce qu'elle n'a pas eu la meilleure note de la classe, comme à son habitude.[4] Les souvenirs du latin scolaire servent aussi au XXe siècle de support à l'évocation de l'origine personnelle. Dans le Nouveau Roman, le cours de latin joue même souvent le rôle d'« expression d'une « enfance mythique », [en] toile de fond du récit »[5] : c'est le cas de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon que nous serons amenée à étudier plus en avant.

Gustave Flaubert confesse lui aussi ses faiblesses en latin, dans *Mémoires d'un fou* : « tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, mes camarades me regardaient en ricanant ». Peut-être est-ce cette expérience malheureuse de composition en vers latins qui fait dire bien plus tard à Flaubert que la langue morte « gâte l'écriture ». Car non seulement le latin sert à *comprendre* les textes, mais il doit être manié avec aisance par les écoliers. Le latin est matière à création grâce aux souvenirs (souvent de dégoût ou de haine) d'école qu'il crée, mais il est aussi utilisé pour faire des vers. Car même si la littérature néo-latine n'a plus, au XIXe siècle,

---

[1]*Ibid.*, p. 97.

[2]*Ibid.*, p. 239, ainsi que p. 238 : « Après cela venait le latin. C'était mon étude la plus pénible, et dans laquelle je n'ai jamais fait de grands progrès. Je me mis d'abord à la méthode latine de Port-Royal, mais sans fruit. Ces vers ostrogoths me faisaient mal au cœur, et ne pouvaient entrer dans mon oreille. Je me perdais dans ces foules de règles, et en apprenant la dernière j'oubliais tout ce qui avait précédé. »

[3]Johann Wolfgang Goethe, *Souvenirs de ma vie, Poésie et vérité*, (1811-1833), dans Goethe, *Œuvres*, tome II, traduit par Pierre du Colombier, Paris, À la cité des livres, 1931, p. 34 : « La grammaire me déplaisait, parce que je n'y voyais qu'une loi arbitraire, ; les règles me semblaient ridicules, parce qu'elles étaient détruites par mille exceptions, qu'il me fallait réapprendre toutes à part ; et, sans *Le Latin mis en rimes*, je n'aurais pas eu l'air de grand'chose; mais j'aimais à le rythmer et à le chanter. » (Texte original dans Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, tome 14, Francfort, Deutscher Klassikers Verlag, 1986, p. 38-39 : *« Die Grammatik mißfiel mir, weil ich sie nur als ein willkürliches Gesetz ansah; die Regeln schienen mir lächerlich, weil sie durch so viele Ausnahmen aufgehoben wurden, die ich alle wieder besonders lernen sollte. Und wäre nicht der gereimte angehende Lateiner gewesen, so hätte es schlimm mit mir ausgesehen; doch diesen trommelte und sang ich mir gern vor. »*)

[4]Nathalie Sarraute, *Enfance*, (1983), Paris, Gallimard, Folio, 2006, p. 217 : « Ta rage contre toi-même... c'était au lycée Fénelon... quand pour la première fois Monsieur Georgin, en rendant les versions latines, t'a dit : « Mais que s'est-il passé ? Vous êtes... » était-ce troisième ou seconde ?... »

[5]François Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, *op. cit.*, p. 143.

l'importante place qui était la sienne dans les siècles précédents, on continue dans les collèges à faire des vers latins, même si ce n'est pas vraiment l'esthétique qui est recherchée mais plutôt la prouesse technique. Arthur Rimbaud en est un parfait exemple, avec son « *Ver erat* » écrit à quatorze ans. Certains latinistes rompus à l'exercice continuent une fois leurs études terminées à participer aux concours internationaux (encore une preuve de la force d'unité européenne du latin), exceptionnels (couronnement du Pape Léon XIII en 1882) ou réguliers (*Certamen Hoeufftianum* d'Amsterdam)[1]. Et pour accueillir leurs poèmes, ils peuvent compter jusqu'au début du XXe siècle sur le *Mercure latin* ou l'*Apis romana*.

Malgré tout, l'utilité de l'enseignement du latin est remise en question, comme le montre la plaisanterie de Flaubert sur les inscriptions des fontaines publiques. C'est aussi ce dont se moque Théophile Gautier dans *Arria Marcella* : non seulement les connaissances en latin d'Octavien « lui servi[rent] en cette occasion unique »[2], mais il a beau être « fort en thème et avoir remporté des prix au concours général »[3], le Pompéien à qui il s'adresse ne le comprend pas et lui propose de continuer la conversation en grec... Façon pour Gautier de dire que le latin est bien inutile, même si l'on devait rencontrer d'authentiques Romains, car le latin appris à l'école est celui des lettrés et de la littérature et pas celui du peuple et de l'oralité : Octavien s'exprime donc « en style de *De viris illustribus* et de *Selectæ e profanis* »[4]. On insiste sur la connaissance du latin pour mieux appréhender l'origine de la langue, mais il ne faut pas oublier que les langues romanes trouvent leur origine (lexicale et grammaticale) avant tout dans le latin vulgaire *parlé*, et non chez les grands auteurs classiques qui usent d'un latin littéraire fixe.[5]

C'est plus largement cette Antiquité classique qui souffre d'un rejet, celle médiatisée par le classicisme, ou censurée par les professeurs. Ainsi, Dumas, toujours dans la préface de *Caligula*, présente l'Antiquité comme un Janus bifrons : « la face grave et sévère qui était apparue à Corneille et à Racine », et « un visage gracieux comme une élégie de Tibulle, riant comme une ode d'Horace, moqueur comme une satire de Pétrone »[6]. L'Antiquité qui inspire n'est donc pas « l'Antiquité élevée, poétique et divinisée, telle que nous l'ont transmise Tite-Live, Tacite et Virgile »[7] mais

[1] *Ibid.*, p. 149.

[2] Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 52.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Cette thèse d'une dualité du latin est réfutée par Flavio Biondo au XVe siècle dans *De verbis romanae locutionis*. Voir à ce propos : Yves de Kisch, « Flavio Bondi Da Forli : archéologie de Rome au XVe siècle », Raymond Chevallier, *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne. Acte du colloque des 14, 15, 19 décembre 1975 (Paris ENS, Tours)*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

[6] Alexandre Dumas, *Caligula*, (1837), « Préface », dans *Œuvres d'Alex. Dumas*, tome II, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1838, p. 659.

[7] *Ibid.*

« l'Antiquité familière, matérielle et confortable, comme nous l'ont révélée Properce, Martial et Suétone »[1]. En donnant sa préférence aux écrits des auteurs « interdits »[2], Dumas fait écho au changement de regard sur l'Antiquité opéré par l'essor de l'archéologie et surtout par la découverte de Pompéi : la vie quotidienne plutôt que les grands événements historiques, les anonymes du peuples plutôt que les grands hommes, les vestiges plutôt que la source livresque. C'est ce changement de paradigme qui va présider à la fiction historique de la latinité. Dès 1834, Désiré Nisard qui examine avec sévérité les poètes latins de la décadence, reconnaît pourtant qu'il est bien plaisant de plonger avec eux dans la vie quotidienne romaine. En effet, les poètes font « des révélations précieuses sur la partie anecdotique de l'histoire de Rome » alors que les prosateurs « restent sur les hauteurs et ne s'embarrassent pas des individus, si ce n'est quand ces individus sont des césars, ou seulement des agents supérieurs de la politique générale »[3].

Avec la référence aux auteurs subversifs souvent passés sous silence, on retrouve la polissonnerie évoquée par Flaubert, et que Boileau avait déjà relevée dans son *Art poétique* (II, 175) : « le latin dans les mots brave l'honnêteté ». Le latin peut en effet servir à cacher, à dissimuler. Son apprentissage peut donc être un acte de libération, que l'on refuse aux femmes par exemple : « enfant nourri de vin et femme qui parle latin ne font jamais bonne fin »[4] dit un proverbe populaire. On y remarque aisément l'idée de corruption, du corps ou de l'esprit, voués à la déchéance. Pendant longtemps le latin n'a donc pas été enseigné aux filles, également parce que son apprentissage est censé réclamer des qualités de logique qui ne sont pas féminines. Ainsi, dans une lettre de 1807 adressée à Bernard Étienne de Laville-sur-Illon en charge des maisons d'éducation de la Légion d'honneur (des établissements d'enseignement secondaire pour jeunes filles), Napoléon fixe la règle suivante : « Il faut leur apprendre un peu de géographie et d'histoire, mais bien se garder de leur montrer le latin ni aucune langue étrangère. » La mise en garde justement indique bien implicitement le danger (et non l'inutilité) qu'il y aurait à enseigner le latin aux jeunes filles. Car le latin a une « fonction d'euphémisation » (F. Waquet) notamment pour tout ce qui concerne la sexualité. En effet, on traduit peu, ou avec une grande infidélité, les œuvres latines subversives, *Le*

[1] *Ibid.*

[2] À la fin du XIXe siècle, les écrivains de la Décadence vont avoir la même réaction de rejet face à la littérature latine classique scolaire, et lui préférer les auteurs de l'Antiquité tardive, plus originaux et plus rares. C'est ce qui est mis en scène dans le motif de « la bibliothèque décadente » des romans, ainsi par exemple : « La bibliothèque de des Esseintes commence là où les autres finissent, avec les œuvres de Lucain et de Pétrone. […] La bibliothèque de des Esseintes met en valeur le phénomène de la décadence et Huysmans contredit systématiquement les jugements esthétiques de ses sources dont les critères sont à la fois moraux et académiques. » (Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », *op. cit.*, p. 195.)

[3] Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence*, (1834), Paris, Hachette, 1977, p. VI.

[4] Et ses variantes : « Soleil qui luisarne au matin, femme qui parle latin et enfant nourri de vin, ne viennent à bonne fin », « Femme qui boit du vin, fille qui parle latin, vont le plus souvent à mauvaise fin. » (M. de la Mésangère, *Dictionnaire des proverbes français*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, p. 245.)

Satyricon en tête. Cette censure trouve sa source dans la croyance que la littérature produit un effet moral (ou, dans le cas présent, immoral) sur le lecteur. Le pouvoir conféré au livre en fait un objet de danger. La traduction du latin au français élargit le lectorat, et y intègre des individus pas nécessairement aussi lettrés que sont supposés l'être les latinistes. C'est en tout cas les principaux reproches que rapporte Bayle dans son très éclairant chapitre sur l'obscénité :

> Je sais qu'on alléguera deux différences : l'une, que ceux qui entendent le latin ne sont pas en aussi grand nombre que ceux qui entendent le français ; l'autre, que ceux qui entendent le latin se sont mieux fortifiés que les autres hommes contre l'influence maligne des objets sales.[1]

Il ne faut pas traduire les œuvres latines immorales et le latin doit rester instrument de dissimulation du choquant, car les latinistes ont des qualités leur permettant de mieux supporter la souillure de la lecture. Le latin cache en plein jour ce qui est réservé à ceux que son apprentissage a permis de rendre imperméables au vice qu'il exprime. De l'autre côté, il ne faut pas enseigner le latin aux esprits faibles, alors même que l'enseignement du latin semble être brandi comme une formation de l'âme nécessaire à la confrontation avec ces auteurs « interdits ». La logique est quelque peu spécieuse.

Le latin garde donc le sceau du mystère[2] et il peut même servir à la sorcellerie dans le stéréotype d'une langue « magique » (le « sortilège du latin »[3]) utilisée dans les invocations fictives de n'importe quel récit fantastique populaire, que ce soit dans le roman ou au cinéma d'ailleurs.

Malgré son manque d'efficacité, l'ennui qu'il peut provoquer et la vision tronquée de l'Antiquité qu'il transmet, l'apprentissage du latin est le moment où peut naître une sensibilité à la latinité, à condition qu'elle puisse être dépassée par l'écrivain devenu adulte. Ainsi, pour Stendhal :

> Si, plus heureux que les écoliers de la fin du dernier siècle, le lecteur n'a pas appris le latin péniblement durant sa première enfance, son âme sera peut-être moins préoccupée des Romains et de ce qu'ils ont fait sur la terre. Pour nous, qui avons traduit pendant des années des morceaux de Tite-Live et de Florus, leur souvenir précède toute expérience. Florus et Tite-Live nous ont raconté des batailles célèbres, et à huit ans quelle idée ne se

[1]Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, « IV° Eclaircissement sur les obscénités », Paris, Desoer, 1820, p. 360.

[2]Charles Baudelaire utilise un titre latin pour dissimuler la dimension scabreuse de son « *Sed non satiata* ». Cette citation extraite de Juvénal prouve encore une fois que les écrivains se tournent volontiers vers le latin qui ne leur a pas été enseigné sur les bancs de l'école.

[3]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 16.

> fait-on pas d'une bataille ! C'est alors que l'imagination est fantastique, et les images qu'elle trace immenses. Aucune froide expérience ne vient en rogner les couleurs.[1]

Tout est réuni dans ces quelques lignes : l'importance d'avoir appris le latin même si ce fut laborieusement, le problème de la confrontation à la réalité, et la force de l'imagination. Ce sont ces éléments qui vont déterminer la mise en fiction de la latinité.

L'apprentissage du latin est souvent à l'origine de la démarche d'écriture de la latinité. Et la latinité elle-même servira, quand elle se fera métaphore, à retrouver l'origine personnelle, ainsi que l'origine des événements historiques, des affects ou de l'humanité. Pour le dire plus simplement, le latin est une voie d'accès à l'origine de la civilisation (un rôle que cultivent l'école et les institutions), mais il est aussi associé à une origine individuelle (l'enfance), et peut-être, dans ses non-dits, à une origine de l'écriture une fois l'écrivain devenu adulte. C'est ce qui va se retrouver dans les fictions antiquisantes dont nous allons à présent dresser la chronologie commentée.

[1]Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 54.

2) Fictions antiquisantes : quand l'Antiquité entre en littérature

Par l'école d'abord, par l'expérience du voyage en Italie ensuite, les écrivains se sont approprié l'Antiquité savante et l'ont mêlée à l'imagination. Deux pratiques sont alors rencontrées : d'une part la scientifisation de l'Histoire et le développement des sciences de l'Antiquité, et d'autre part la constitution du roman moderne, qui allait bientôt régner sur la littérature et sur les goûts du lectorat populaire. Il était donc attendu que le roman historique fasse écho à l'imaginaire de la latinité dont nous avons vu qu'il avait été bien préparé par l'expérience scolaire. C'est sur cette constitution du roman historique, dans ses rapports spécifiques à l'antique, que nous reviendrons d'abord, avant de poursuivre par une chronologie des fictions antiquisantes latines majeures, qu'elles soient considérées comme classiques, ou qu'elles relèvent de la paralittérature. Enfin, nous nous intéresserons à une manifestation singulière mais importante de l'Antiquité dans le roman : le cas de la littérature jeunesse.

a. Le roman historique

L'étude du latin et de l'Histoire romaine semblent le prélude nécessaire au déclenchement de l'imagination. L'écriture trouve son origine dans cette approche plus scientifique et technique dont on a vu qu'elle s'épanouissait au XIXe siècle avec la constitution des sciences historiques et humaines. La mise en fiction élargit le spectre : les écrivains vont prendre appui sur la langue latine et les leçons d'Histoire pour mettre en scène la latinité. Le roman historique, alliance entre approche historique attestée et liberté romanesque, est la première forme que va prendre cette mise en fiction, et elle est la forme qui déterminera toutes les autres.

Il semble nécessaire de faire un rapide point sur le genre du roman historique, avant d'en examiner les occurrences liées au récit de l'antique. Définir le roman historique n'est pas chose aisée, son histoire n'est pas autonome : il vient du roman social, il se nourrit du roman d'aventure, il débouche sur le roman naturaliste. Quant à ses manifestations, elles sont variées et ne s'excluent pas les unes les autres : romantique, romanesque avec situation historique, feuilleton, *Professoren-Roman*, roman à thèse, roman d'érudition, intégration dans un récit de science-fiction ou fantastique, policier, suspens... À ces tentatives de catégorisation, on peut encore en ajouter d'autres : s'agit-il d'un roman à cadre historique avec des personnages anonymes ou d'un roman à

personnages historiques ? Dans ce dernier cas : quelle est le degré de focalisation ? Est-ce une biographie ou un roman dont les personnages (principaux ou secondaires ?) sont historiques ? C'est cet éclatement de toute tentative de définition qui fait dire à Jerome de Groot que « l'hybridité intergénérique et la flexibilité de la fiction historique ont été longtemps l'une de ses caractéristiques déterminantes »[1]. Ajoutant que « la fiction historique est écrite par une variété d'auteurs, au sein d'un groupe de sous-genres en évolution, pour une multiplicité de publics »[2].

La naissance du roman historique est traditionnellement attribuée à Walter Scott : pour Louis Maigron, il est « le vrai fondateur du genre »[3]. Louis Maigron établit le roman historique dans une période très courte : « impossible avant 1820, il devenait inutile après 1830 »[4]. Il ne voit en fait dans le roman historique qu'un jalon, majeur et indispensable, mais un simple jalon tout de même, initié par le *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny :

> Triomphe du romantisme, succès de l'histoire, renaissance du réalisme, il fait admirablement comprendre ces transformations et ces successions diverses. Supprimez le roman historique : c'est l'avènement de toute la littérature moderne que vous pourriez bien retarder du même coup.[5]

Insistant sur la prédominance du genre du roman, qui contamine tous les autres genres au XIXe siècle, Louis Maigron noue fermement (cela est visible dans le titre) roman historique et romantisme, soulignant que « le roman n'a fait que s'enrichir des dépouilles des divers genres que le triomphe du romantisme avait frappés à mort »[6]. Il justifie ainsi les liens étroits du roman historique avec le réalisme, auquel vient s'ajouter l'impératif scientifique. Pour lui le bon roman historique est un roman de mœurs, et le roman réaliste n'est qu'un roman de mœurs moderne. C'est d'ailleurs l'une des définitions qu'il propose : « Roman de mœurs dont la matière n'est pas à portée de vérification immédiate, ainsi pourrait-on définir le roman historique »[7]. L'un des apports majeurs de Walter Scott[8] et de la modernité du roman c'est justement l'intérêt porté aux mœurs ainsi que la place

---

[1]Jerome de Groot, *The Historical Novel, op. cit.*, p. 2.

[2]*Ibid.*

[3]Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, (1898), Genève, Slatkine, 1970, p. IX.

[4]*Ibid.*, p. 314.

[5]*Ibid.*, p. 435.

[6]*Ibid.*, p. 417.

[7]*Ibid.*, p. 429.

[8]Sur Walter Scott, voir notamment pour une réinscription du romancier écossais dans le genre du roman historique : Jerome de Groot, *The Historical Novel, op. cit.*, p. 17-23, et pour une étude détaillée : Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

accordée au dialogue qui prend le pas sur la narration. On raconte moins, on fait parler les personnages. C'est pour Louis Maigron, l'une des raisons de la vivacité nouvelle de ces œuvres.

Walter Scott (1771-1832) écrit d'abord des romans écossais se déroulant dans un passé assez proche (les premiers *Waverley Novels*) puis élargit son cadre historique avec *Ivanhoé* (1819) notamment. Dans ses romans, l'Histoire n'est pas utilisée comme cadre mais elle est problématisée : elle sert à éclairer les conflits (de classes, de civilisations, de peuples). Gilles Nélod présente ainsi en quoi ses œuvres ont révolutionné le genre :

> L'histoire, pour Scott, se présente comme une succession de crises. Il y montre une grandeur humaine qui s'ignore et ne se révèle dans le peuple ou chez certains individus que sous la pression des événements. Les détails extérieurs (costumes, habitations, armes) lui importent moins que la résurrection de l'*esprit* du temps qu'il décrit. Il a eu le mérite extraordinaire de ne pas moderniser indûment la psychologie de ses héros, ce que tant de romanciers ont oublié dans la suite. La couleur locale n'est qu'un moyen de rendre sensible cet esprit du temps et non un but en soi ; on peut dire qu'il remporta la victoire du réalisme sans tomber dans les excès archéologiques des auteurs qui devaient illustrer cette école.[1]

On retrouve en effet, dans ces caractéristiques, ce qui va donner au genre une inflexion nouvelle : la problématisation de l'Histoire vue sous l'angle du rapport entre forces historiques et individualités, la recherche d'altérité psychologique, le souci du réalisme mis au service de l'idée de « résurrection », dont nous verrons qu'il s'agit d'une image modélisante pour les auteurs et les critiques. À cela s'ajoutera le souci du détail et de la vie quotidienne.

Georg Lukács, dans son interprétation marxiste du genre : *Le Roman Historique* (1937), part lui aussi de Walter Scott. Si les œuvres de Walter Scott marquent un incontestable tournant dans la fiction historique, il ne faut cependant pas négliger les écritures de l'histoire des siècles précédents, que ce soit dans le théâtre, le roman picaresque et le roman gothique (qui fétichise l'Histoire)[2] ou la poésie, entre autres. Jerome de Groot signale ainsi que « la première fiction historique qu'on puisse considérer comme un *roman* est *La Princesse de Clèves* de Marie-Madeleine de Lafayette »[3]. Gilles Nélod rappelle quant à lui que l'Histoire se trouve d'abord dans les écrits épiques des XIe et XIIe siècles, que la Gaule des druides sert de cadre (abstrait) à *L'Astrée* et qu'au XVIIe on relève d'autres cadres historiques aux histoires galantes alors à la mode, comme la *Clélie, histoire romaine* de Mademoiselle de Scudéry (1654-1660). Cependant, pour

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 55.

[2]Voir : Jerome de Groot, *The Historical Novel, op. cit.*, p. 14-17.

[3]*Ibid.*, p. 12.

Georg Lukács, ces occurrences précédentes ont des « thèmes historiques », mais ne sont pas des romans historiques, remarque que reprend Gilles Nélod :

> En général, les auteurs sont moins soucieux de décrire la réalité que de tracer l'image qu'ils ont pu s'en faire. Au vrai, l'histoire (antique le plus souvent, mise à la mode par la Renaissance) ne les intéresse point et ils se déchargent de ce fardeau gênant en quelques chapitres préliminaires.[1]

On retrouve la distinction entre utilisation du passé comme simple cadre et problématisation de ce passé. On doit le tournant à l'Histoire elle-même, qui s'est découvert un *mouvement* après 1789 et les guerres napoléoniennes. C'est par les personnages que le romancier peut donner à lire l'événement historique, par l'étude du rapport entre le peuple et les forces historiques en jeu. C'est ainsi qu'il devient nécessaire *d'inventer*, quand bien même le roman historique a pour mission d'éduquer.

Cette orientation analytique de l'Histoire, telle que Georg Lukács la commente, est à mettre en relation avec l'étude de l'Histoire qui se scientifise, car comme le détaille Claudie Bernard, « de la Restauration aux années 1880, l'Histoire s'émancipe de la littérature pour acquérir le titre de science. »[2]. On passe ainsi des Belles-Lettres à une démarche plus critique vis-à-vis des sources mais aussi vis-à-vis de la démarche historique elle-même (procédures, place du sujet historien), on met en place de nouveaux outils (instituts, écoles, archives nationales), ce que nous avons vu déjà vu avec la naissance de l'archéologie. Même s'il reste des historiens dont l'approche est marquée par les mêmes procédés que ceux privilégiés par la fiction, c'est le cas de Michelet qui « réaménage la matière traitée, romaine, française ou universelle autour de figures symboliques (Roland, Jeanne d'Arc, Robespierre, Napoléon) ou d'entités à majuscule (France, Peuple, Fatalité, Progrès), avec un élan dont il n'est que trop facile de souligner les exagérations et les mythifications. »[3] Histoire et fiction, Histoire et roman sont encore assez proches jusqu'au milieu du XIXe siècle.[4] Ce n'est qu'ensuite que la scission va se faire plus nette. À côté de Michelet, des personnalités plus scientifiques comme Thiers, Guizot, ou les Allemands Niebuhr, Curtius et surtout Mommsen,

---

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 31.

[2]Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, *op. cit.*, p. 28.

[3]*Ibid.*, p. 29.

[4]Du côté de la critique littéraire, cela est visible chez Désiré Nisard par exemple, qui écrit en préface de son étude : « Je dois aux lecteurs quelques aveux. Pour la partie de mœurs et de biographie, je ne me suis pas toujours borné et réduit aux seuls traits authentiques consignés dans les écrits du temps. J'ai été plus loin. » Le choix du terme *aveux* reflète bien l'évolution des pratiques : l'auteur est conscient de commettre un impair en ne s'en tenant pas aux seuls *faits* établis. Ses conjectures témoignent d'une époque où fiction et Histoire entretenaient encore des liens ténus. Mais sa confession (« quelques aveux ») illustre la prise de conscience d'alors de la nécessité d'une scientifisation. (Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence*, *op. cit.*, p. X.)

influencent de manière déterminante une écriture de l'Histoire de plus en plus objective[1] : « l'érudit s'isole peu à peu dans la tour d'ivoire de l'homme de science non impliqué dans ce qu'il observe, et non contaminé par lui »[2]. Ce repli des historiens dans la science laisse le champ libre à la récupération par l'imagination. Nous avons déjà abordé la question de l'archéologie, et sans doute est-il peu pertinent ici de la distinguer radicalement de l'Histoire. Mais il est utile de rappeler que l'archéologie a ceci de déterminant qu'elle a une approche « matérielle » du passé, qui concorde bien avec l'idée de « toucher le passé, le vivre », pour se dégager de l'abstraction érudite et livresque. C'est ce que les romanciers vont privilégier dans leur approche de l'antique : la fiction historique à cadre antique semble logiquement beaucoup plus intéressée par l'archéologie que les autres fictions dont le cadre historique est plus tardif.

La scientifisation de l'Histoire n'est pas non plus sans influencer le roman réaliste qui cherche également à expliquer « scientifiquement » (psychologiquement, sociologiquement), à dérouler une causalité. Cet attachement aux « séries » (*La Comédie Humaine, Les Rougon-Macquart*), cet intérêt porté au groupe social, au groupe d'individus liés les uns aux autres, est manifeste de l'influence de l'Histoire sur le roman. La littérature aussi développe une forte conscience historique, « au XIXe siècle, la plupart des auteurs de romans contemporains ont conscience de contribuer à l'Histoire de leur présent pour les lecteurs du présent et de l'avenir. »[3]

Louis Maigron, qui en déplore les « tristes et impuissants excès »[4], et Georg Lukács soulignent tous deux l'affaiblissement du roman historique au milieu du XIXe siècle. Claudie Bernard reprend ainsi la position de Georg Lukács :

> À partir du Second Empire, tandis que prévalent le roman champêtre, immobilisé dans un passéisme fallacieux, et le roman de cape et d'épée, auquel le passé sert de décor rutilant et sans conséquence, le roman historique européen s'égare dans une schématisation abstraite et grandiloquente ; dans l'obsession descriptive et dans un exotisme mièvre, pédant ou « barbare », coupé de nos cartes et de nos calendriers ; dans

[1]Pourtant, Niebuhr, comme Leopold Von Ranke et Gibbon, n'étaient pas sans regretter ce que la scientifisation faisait perdre au récit de l'Histoire, d'après Anthony Grafton : « Barthold Georg Niebuhr, qui était devenu célèbre en soutenant que le récit d'histoire traditionnel de la Rome ancienne devait être disséqué au scalpel de la critique des sources […] pensait aussi que le meilleur récit d'histoire était un récit classique, libre de toute note. » Anthony Grafton cite ainsi Niebuhr : « Si le travail savant, qui reconstitue les matériaux pouvait jamais trouver un terme, l'idée me plairait de faire le récit linéaire de l'histoire des Romains, sans autre forme d'investigation, de preuves, ni d'érudition, comme si ce récit avait été écrit 1800 ans plus tôt. » (Niebuhr, *Briefe. Neue Folge, 1816-1830*, éd. E. Vischer, IV : *Briefe aus Bonn (Juli bis Dezember 1830)*, Berne et Munich, 1984, p. 117, cité dans Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note de bas de page*, *op. cit.*, p. 62) Les Historiens du XIXe siècle s'éloignent de la narration simple qui avait des allures de fiction, laissant la place libre au développement d'une fiction qui va s'historiciser et s'approprier des pratiques historiennes.

[2]*Ibid.*, p. 31.

[3]*Ibid*., p. 36.

[4]Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, *op. cit.*, p. 387.

> le grandissement abusif de certains individus, et dans un psychologisme anachronique ; ou dans le culte narcissique de son art.[1]

Dans sa conclusion, Louis Maigron n'hésite pas à signer l'arrêt de mort du genre : « l'évolution du roman historique est complète ; il a donné tous ses fruits et nous pouvons conclure. »[2] On ne peut pas reprocher à Maigron de ne pas connaître une évolution qui lui sera postérieure mais force est de constater que le roman historique n'est pas juste une étape terminée. La littérature populaire s'en est emparé, parfois avec maladresse ou dans un simple souci marchand, et il a été à son tour phagocyté par d'autres genres. Notamment par la science fiction et la *fantasy* qui ont, par les voyages dans le temps et autres uchronies, cherché à renouveler le genre. Certes, le roman historique tel que le décrit Louis Maigron n'a peut-être plus cours, mais ses nombreux avatars témoignent d'un genre toujours en pleine évolution. La problématisation de l'Histoire qui tenait lieu de définition du roman historique, tend à laisser la place à une conception moins politique, comme celle proposée par Gilles Nélod : « narration où les éléments fictifs se mêlent à une proportion plus ou moins forte d'éléments vrais (ou historiques), l'auteur ayant l'intention de *ranimer* des personnages mémorables, un esprit du temps, des aspirations d'hommes du passé, des événements anciens, en un mot une époque »[3] Ainsi, l'entreprise de reconstitution (et donc la représentation du réel et son évocation efficace) se substitue au discours sur le réel. Lion Feuchtwanger reprendra ces notions en les intégrant à une distinction au sein du genre : le roman historique populaire a pour but de divertir le lecteur, alors que le roman historique sérieux cherche à donner sens à l'Histoire.[4] La seconde catégorie se reconnaît à trois critères : le roman historique sérieux est plus qu'un divertissement (mais il doit quand même divertir), il doit amener le lecteur à réfléchir et il doit reposer sur une intention didactique. Il est beaucoup plus courant de trouver dans les « vrais » romans historiques selon Georg Lukács et dans les romans historiques sérieux selon Lion Feuchtwanger, des récits de la Grande Histoire. En effet, la conception du roman historique de Georg Lukács se focalise surtout sur l'Histoire dans ses événements décisifs, or le genre va être profondément influencé par une autre orientation : l'importance donnée à la vie quotidienne des temps passés, « les jours « où il ne s'est rien passé » et qui ne sont remarquables que pour avoir été »[5]. C'est là que Louis Maigron ou Georg Lukács vont y voir un abâtardissement du genre, car

---

[1]Claudie Bernard, *Le passé recomposé, op. cit.,* p. 41-42.

[2]Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott, op. cit.,* p. 433.

[3]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.,* p. 22.

[4]Lion Feuchtwanger, « Notes on the historical novel », *Books Abroad,* XXII, 1948 : l'auteur donne même des chiffres : 24930 romans historiques populaires, sur les 25000 publiés en cent ans. Les romans historiques sérieux sont donc excessivement minoritaires. Et il est clair que Lion Feuchtwanger place ses romans dans cette minorité, comme nous le verrons lors de l'étude de *Der Falsche Nero*.

[5]Pierre Grimal, *À la recherche de l'Italie antique, op. cit.,* p. 21.

comment donner sens quand on ne raconte pas un moment de l'Histoire mais qu'on peint le tableau d'un moment quotidien, non important ?

« Un des fonds du roman historique [est] la reconstitution des détails qui diffèrent de notre vie moderne »[1] affirme Gilles Nélod. Et il est vrai que ce sont ses petits faits vrais qui donnent souvent sa couleur au texte, surtout quand il s'agit de l'antique, comme nous le verrons dans cette étude lorsque nous nous pencherons sur la place du vestige archéologique dans le texte. Pour expliquer l'éclosion du roman historique, il nous faut donc encore revenir à l'épanouissement de l'archéologie, qui s'intéresse aussi à la quotidienneté et aux petits riens et pas seulement à la grande Histoire. C'est déjà cette simplicité que Pouchkine valorisait dans les romans de Walter Scott : « Le vrai délice des romans de Walter Scott vient de ce que nous y prenons connaissance des temps passés, non à travers le style ampoulé des tragédies françaises ni dans la dignité de l'histoire, mais comme s'il s'agissait de la vie quotidienne. »[2] Le point de vue de la vie quotidienne et le détachement des grands hommes pour s'intéresser aux anonymes s'explique par ce que la grande Histoire peut avoir de contraignant. Yves Ansel résume bien cette difficile position :

> Pour que respire le roman, il faut que les premiers rôles historiques restent dans les coulisses, mais dès le moment où le romancier met en avant des personnages imaginaires, les séductions de la fiction emportent le récit loin de l'Histoire. Pourquoi cette tendance ? Parce que les agents historiques réels ont la mainmise sur les faits avérés et qu'il ne reste aux « personnages inventés » que des épisodes inventés.[3]

C'est là qu'il faut rechercher les raisons du développement du romanesque de la fin du XIXe siècle, décrié par Louis Maigron et Georg Lukács. Gilles Nélod place même l'affaiblissement du roman historique dès les années 1830, à cause de l'apparition du roman-feuilleton qui exploite les ressources du romanesque jusqu'à la limite du vraisemblable : « le mélodrame étouffe la description des mœurs, les excès du roman historique du type romantique le tueront lui-même : trop de couleur locale, concessions au mauvais goût et porte grande ouverte à l'histoire, qui vaincra la fable »[4] Pourtant, contrairement à ce que fait Yves Ansel, Gilles Nélod n'observe pas de

---

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 19.

[2]Alexandre Pouchkine, cité par Gilles Nélod dans *ibid.* p. 47-48.

[3]Yves Ansel, « L'irrésistible ascension du romanesque dans le roman historique », Dominique Peyrache-Leborgne, Daniel Couegnas (éds.), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Pleins Feux, 2000, p. 113. On retrouve la même réflexion chez Roland Barthes lorsqu'il évoque « l'effet superlatif de réel » : donner trop de place à un personnage historique le déréalise car la supercherie est comme révélée, c'est au contraire « le peu [qui] est la mesure de l'authenticité ». Lorsque ces personnages historiques réels sont simplement cités, l'écriture « met à égalité le roman et l'histoire », alors que si l'écrivain leur donne la parole, ils se révèlent pour ce qu'ils sont : « des imposteurs » de papier. (Roland Barthes, *S/Z*, (1970), *Œuvres complètes, tome III : 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 203.)

[4]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 95.

contradiction entre le choix de personnages anonymes et le risque de noyer l'Histoire dans trop de romanesque.[1]

Le point de vue sur le roman historique a aujourd'hui quelque peu évolué : puisque le positivisme historique a laissé la place à une vision de l'écriture de l'Histoire comme étant elle aussi un produit de son temps, on a pu assister, d'après Mona Ozouf, à un « effacement de la défiance » entre littérature et Histoire, également produite par la prise de conscience de l'historien de « l'impossibilité à sortir du récit » qui a permis la « réhabilitation de genres jadis déconsidérés, comme la biographie »[2]. L'irréductible distinction entre littérature et Histoire reste la différence de rapport à la contrainte de l'Histoire et au pacte de lecture.[3] Gérard Gengembre[4] observe le même apaisement des relations entre les deux disciplines, du fait de l'assouplissement de la prétention trop scientifique de l'Histoire : « si le caractère littéraire du texte historien relève désormais de l'évidence, il semble en aller de même pour la valeur historienne – sinon la validité – du texte littéraire, et singulièrement romanesque. »[5] Le romanesque n'est donc plus un obstacle au roman historique, puisqu'il en a été accepté comme constitutif. Dans son éclairant article, Gérard Gengembre met en évidence l'importante floraison des romans historiques ces dernières décennies, que ce soit en France, en Allemagne (*Mein Jahrhundert*, 1999 de Günter Grass par exemple) ou dans le monde anglo-saxon. Deux périodes ont cependant la faveur des écrivains (français) : la Révolution et la Seconde Guerre Mondiale. Pour Gérard Gengembre, romanciers et historiens partagent les mêmes interrogations et les mêmes sujets d'exploration : « le déterminisme historique, la place de la mémoire, l'intériorisation des circonstances, les rapports des complexes des personnages avec le *Zeitgeist*[6], l'imprégnation des mentalités, des pensées, des réactions par l'*esprit* du temps […], la portée et la signification de l'Histoire, grande ou petite, l'interprétation individuelle ou collective des événements et discours, la marche du temps, en bref l'historicité de la condition humaine »[7]. Alors que les œuvres littéraires du XIXe siècle se posaient en adversaires ou en concurrents d'une Histoire dont elles se nourrissaient pourtant, les romans historiques

[1]*Ibid.*, p. 229 : « Le roman est plus proche de l'histoire que le drame, il faut qu'il approfondisse les manifestations extérieures de la vie et de la psychologie du temps. Voilà une des causes pour lesquelles son héros ne peut être un grand personnage connu, car le style du roman ne permet plus de le schématiser et le respect de l'histoire exclut les aventures imaginaires qu'on pourrait lui prêter. »

[2]Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le débat*, n°165, mai-août 2011, p. 17.

[3]Ces deux orientations seront au cœur de notre analyse de la tension entre Histoire et fiction (2e partie, chapitre II).

[4]Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le débat*, n°165, mai-août 2011.

[5]*Ibid.*, p. 124.

[6]« L'esprit du temps » dans la philosophie de l'Histoire, soit l'ensemble du climat culturel, artistique et littéraire d'une époque.

[7]*Ibid.*, p. 134.

contemporains marchent main dans la main avec la discipline historique, dans une relation apaisée, où les historiens ne regardent plus avec suspicion la fiction et lui reconnaissent une « légitimité historienne »[1].

Distinguant trois types de romans historiques : ceux écrits pour plaire, ceux écrits pour réécrire l'histoire et enfin ceux écrits pour problématiser la dimension historique des êtres dans le temps[2], Gérard Gengembre propose cependant une conception très large du roman historique (qui sera la nôtre dans cette étude), y incluant toute symbiose du romanesque et de l'historique, quels que soient les sous-genres qui en prennent la forme. Si le roman historique est la tradition par laquelle tout commence, il ne faut pas oublier que l'Histoire – et surtout les périodes antiques de par leur dimension culturelle profondément ancrée dans notre civilisation – connaît d'autres formes d'intégration romanesque. Nous ajouterons donc l'archéofiction à cette définition, qui offre un discours sur l'Histoire réintégré dans une fiction en mettant en scène la découverte archéologique, ainsi que les formes plus libres du nouveau roman et de l'essai-fiction.

En marge de cette vaste production de romans historiques, on peut situer la fiction antiquisante, c'est-à-dire toute fiction qui représente l'Antiquité ou qui s'en nourrit au-delà de références ponctuelles (valeur structurante de l'antique). Et au sein de ces fictions antiquisantes, il faut distinguer deux traditions qui s'opposent géographiquement et idéologiquement : d'un côté la France et l'Angleterre dont les fictions antiquisantes sont d'abord sulpiciennes[3], et de l'autre l'Allemagne dont les fictions vont être façonnées par les sciences historiques, la philosophie et la philologie. C'est ce double héritage qu'il convient désormais de présenter puisque c'est à partir de lui que se modèle l'ensemble de la production européenne.

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 33 : « On classera désormais sous ce terme générique tous les romans qui, à la façon de l'église Saint-Sulpice à Paris, se caractérisent par un style, une intention et une imagerie si ouvertement apologétiques et académiques qu'il en ressort, involontairement et par contrecoup, une esthétique entièrement nouvelle. »

b. Écrire l'Antiquité en Europe aux XIXe et XXe siècles

Il est indispensable de dresser un panorama européen de la fiction historique à l'antique afin d'en dégager les lignes de force, en vue de montrer comment les œuvres retenues pour notre corpus s'intègrent dans ce paysage littéraire et pourquoi elles peuvent être choisies pour phares. Entre les années 1830 de *The Last Days of Pompeii* et les romans de science-fiction antiquisants du début du XXIe siècle, l'évolution de la latinité dans sa représentation est indéniable et évidente pour chacun. Nous verrons cependant que ce qui débute comme une pratique nationale différenciée, va aller vers davantage d'unité à mesure que les pratiques littéraires s'internationalisent au XXe siècle. Ce qui n'empêchera pas certaines colorations nationales de perdurer.

Quel intérêt porté aux fictions antiquisantes ? État des lieux

Il convient de jeter un regard sur l'ensemble de la production avant d'en étudier les particularités. En 1902, fut publié *A Guide to the Best Historical Novels and Tales* de Jonathan Nield (London, Elkin Mathews ; New York, G. P. Putuam's sons) dans lequel sont compilés les romans historiques de l'époque, classés par le siècle qu'ils décrivent. Ce détour est utile afin de recontextualiser la réception des romans historiques au tournant du siècle. Dans son introduction, Jonathan Nield reflète le jugement de son époque concernant le roman historique de l'antique, en même temps qu'il en explique les insuffisances. Jonathan Nield indique ainsi que dans la catégorie des romans s'intéressant à l'ère pré-chrétienne, il a procédé à une sélection car « les romans à propos de ces temps très lointains sont enclins à être peu satisfaisants » du fait de leur inexactitude (« *mist* ») qui compromet « l'apparence de réalité »[1]. Sont également reprochés aux fictions historiques de l'antique : le sentiment d'altérité qu'elles procurent à cause du trop grand éloignement temporel (« il n'y a aucune de ces impressions de familiarité que l'on apprécie à la lecture d'une histoire du XVIème ou XVIIème siècle ») et la fastidieuse et difficile alliance entre récit et érudition.[2] Ce sont justement ces caractéristiques que Jonathan Nield tient en reproche – érudition et altérité – qui mettent à part des autres romans historiques les fictions de la latinité.

---

[1]Jonathan Nield, *A Guide to the Best Historical Novels and Tales*, London, Elkin Mathews ; New York, G. P. Putuam's sons, 1902, p. 5 : *« Novels dealing with these very far-off times are apt to be unsatisfactory; the mist in which events and personages are enveloped, takes away from that appearance of reality which is the great charm of the historical novel. »* (Nous traduisons.)

[2]*Ibid.* : *« There is none of that sense of familiarity which we enjoy when reading a sixteenth or seventeenth century romance; […] the combination of great scholarship and narrative capacity is, alas, too rare! »* (Nous traduisons.)

Jonathan Nield n'a retenu que dix-huit titres pour la catégorie de l'ère pré-chrétienne, soit deux pages dans l'édition *princeps.* Par comparaison, la liste des romans ayant le XVIIIe siècle pour cadre s'étend sur seize pages. La sélection a certes été plus rude concernant l'antique, mais il faut bien avouer que la matière est aussi moins vaste. Si l'on détaille ces dix-huit titres, on peut relever que seuls quatre d'entre eux se situent dans l'Antiquité romaine, dont trois qui se concentrent sur la révolte de Spartacus *(Prusias* d'Ernst Eckstein en 1884, *Two thousand years ago* de A. J. Church en 1898 et *Woe to the conquered* de Alfred Clark en 1893) et un sur la guerre civile (*A friend of Caesar* de W. S. Davis en 1900). On peut aussi noter trois romans, dont *Salammbô*, qui se consacrent à Carthage. Le peu de profondeur historique de cette sélection laisse à penser que Jonathan Nield a une vision un peu myope du genre. La seconde catégorie, celle du Ier siècle après Jésus-Christ, ne compte pas plus de titres (pour les siècles suivants, la sélection est encore plus maigre avec seulement entre trois et dix titres, jusqu'au XIème siècle). La chrétienté sous Néron se taille la part du lion dans cette sélection, et encore plus dès que l'on passe dans les siècles suivants : les romans historiques sont alors des romans sulpiciens, au sens où Claude Aziza emploie ce mot.

Cette sélection opérée par Jonathan Nield est bien maigre si on la compare aux résultats de la base de données « Fictional Rome » du Richard Stockton College du New Jersey qui répertorie en tout plus de 1500 romans en anglais (langue originale ou traduction).[1] Cependant, si on limite la recherche à la seule production du XIXe siècle, 186 titres apparaissent. Mais seulement 72 d'entre eux ne se concentrent pas sur la religion juive ou chrétienne et laissent la place au paganisme. Parmi ces 72 romans, beaucoup mettent en scène l'opposition entre chrétienté et paganisme, et peuvent donc être classés sous l'appellation de « romans sulpiciens ». La même base de données vient confirmer les dires de Jerome de Groot concernant l'immense popularité du genre du roman historique au XXe siècle, notamment dans la seconde moitié. Ainsi, entre 1900 et 1950, on compte 381 titres, dont 139 accordent une place à l'Antiquité païenne, mais parfois pour mieux la critiquer en valorisant d'autant plus la chrétienté. Entre 1951 et 1999, 964 romans de l'antiquité latine ont été publiés dont un tiers prenant en compte l'Antiquité païenne. Et enfin dans les quinze dernières années, la base de données recense un peu plus d'une centaine de romans.

L'Antiquité, surtout romaine, n'est donc pas l'époque privilégiée par les auteurs de fictions historiques, soit qu'elle embarrasse par sa trop grande distance temporelle, soit qu'elle paraisse « trop classique »[2], comme le notent Gilles Nélod pour le roman historique et Alain Zamaron pour les archéofictions. Ce dernier propose d'ailleurs cette explication : « le monde antique classique

[1]On pourra aussi se reporter à la plus récente sélection de Lynda G. Adamson, *World Historical Fiction : an annotated guide to novels for adults and young adults*, Phoenix, The Oryx, 1999, p. 25-31 pour les romans de l'Antiquité romaine, soit seulement six pages sur les 700 pages et plus de 6000 titres que compte l'ouvrage.

[2]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 229.

n'offrait peut-être pas le même sentiment de nouveauté que l'Égypte. Redécouverte à la Renaissance, exploitée par les enseignements et les institutions, l'Antiquité traditionnelle était, en fait, trop connue […] »[1] Il y a donc d'abord un problème de distance temporelle : ainsi, d'après Nélod, Walter Scott a choisi des époques récentes dont les secousses avaient encore un impact sur son présent. Et il est vrai qu'au XIXe siècle, alors que les Romantiques privilégient le Moyen Âge[2] et que les XVIIe et XVIIIe siècles ont les faveurs de presque tous les romanciers, l'Antiquité est d'abord ramenée à son identité scolaire : elle est un objet d'enseignement dans *Sabina, oder Morgenscenen im Putzzimer einer reichen Römerin* de Karl August Böttiger en 1803, traduit en français par un anonyme dix ans plus tard sous le titre *Sabine, ou Matinée d'une dame romaine à sa toilette, à la fin du premier siècle de l'ère chrétienne, pour servir à l'histoire de la vie privée des Romains et à l'intelligence des auteurs anciens* (Paris, Maradan, 1813). Ce « manuel d'histoire et d'archéologie sous forme de fiction »[3] est l'œuvre d'un archéologue qui a été inspecteur des musées et a fait partie de l'Académie Française des Inscriptions et Belles-Lettres. Il a aussi été professeur et sa *Sabina* témoigne largement de cet aspect didactique. Böttiger parsème en effet son texte de références à des auteurs antiques indiquées entre parenthèses et/ou avec appel de notes. On trouve également dans ces pages des illustrations d'objets de la vie quotidienne romaine, auxquels renvoient des indications textuelles, par exemple : « *fig. 6* ». L'appareil de notes qui suit chacune des huit scènes est conséquent et est complété par des « suppléments » qui offrent une réflexion critique et archéologique. Böttiger aura des épigones : Wilhem Adolf Becker avec *Gallus, oder, römische Scenen aus der Zeit Augusts: zur genaueren Kenntniss des römischen Privatlebens* (1838), et son pendant grec : *Charicles: Bilder altgriechischer Sitte, zur genaueren Kenntniss des griechischen Privatlebens* (1844), qui ont été traduits presque immédiatement en anglais et ont connu un certain succès aussi bien en Allemagne qu'en Grande-Bretagne. Pour Stephen Harrison, « *Sabina*, *Charikles*, et *Gallus* représentent une stratégie de l'archéologie universitaire allemande consistant à fournir guides faciles d'utilisation sur la vie privée du passé destinés à un large public. »[4] On remarque donc déjà l'inflexion de l'intérêt pour la vie quotidienne, initiée par l'élaboration d'une discipline archéologique et renforcée, en ce qui concerne l'Antiquité romaine, par les découvertes pompéiennes. Au tout début du XIXe siècle, ce sont donc bien davantage les ouvrages documentaires qui se fictionnalisent, avant que la fiction ne se scientifise. On y retrouve

[1]Alain Zamaron, *Récits et fictions des mondes disparus. « L'archéologie-fiction »*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 47-48.

[2]Voir la thèse d'Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

[3]Stephen Harrison, « Bulwer-Lytton's *The Last Days of Pompeii* », Shelley Hales, Joanna Paul (éd.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 82 : *« the historical/archaeological textbook in fictional form »*.

[4]*Ibid.* p. 83 : *«* Sabina, Charikles, *et* Gallus *represent a strategy in German academic archéology to provide user-friendly guides to the private life of the ancient world for a broader audience. »* (Nous traduisons.)

les trois grandes orientations qui vont définir le récit de la latinité plus que n'importe quelle autre fiction historique : les références archéologiques, la vie quotidienne et l'intention didactique. Ces trois éléments se retrouvent dans le changement de paradigme que la redécouverte de Pompéi à la fin du XVIIIe siècle va initier dans l'approche du passé :

> Pompéi a remis en cause les méthodes traditionnelles de dialogue avec le passé classique, en proposant une Antiquité matérielle presque entièrement neuve, qui pouvait être appréciée même sans le témoignage textuel de l'éruption de Pline le Jeune ; et, alors que les fouilles progressèrent, Pompéi offrit une vision de la vie quotidienne engageante pour le grand public et les consommateurs des classes moyennes, en même temps que pour l'élite des touristes du Grand Tour. Mais à côté du familier et du banal, des miches de pain et des épingles à cheveux, avec lequel le lecteur pouvait sans risque s'identifier, se tapissaient l'exotique et le dangereux : les cultes d'Isis et les « preuves » d'un mode de vie libidineux sans entraves. Dans le même temps, Pompéi accueillait la décadence de la Rome païenne, les secrets de l'Orient et la pureté morale et esthétique de la Grèce.[1]

L'intérêt porté à l'histoire des mœurs et de la vie quotidienne, secondée par les découvertes archéologiques, plutôt qu'à la seule grande Histoire, va de pair avec la démocratisation de la littérature, son ouverture au peuple (en tant que personnage comme en tant que nouveau public grâce à la révolution industrielle et à la nouvelle diffusion des livres), vers une Antiquité populaire. De plus, la redécouverte de Pompéi coïncide bien avec l'intérêt romantique pour les ruines, le temps et les civilisations lointaines.

Avant le XIXe siècle, il y avait eu des tentatives pour inclure les nouveaux apports de l'archéologie comme ce *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* de l'abbé Barthélémy (1716-1795), qui n'est pour Gilles Nélod qu'une « masse d'érudition archéologique mal digérée et figée dans l'élégance froide du néo-classicisme »[2]. La vogue des mémorialistes du XVIIIe siècle a aussi orienté l'écriture de l'Histoire vers des époques plus proches, plus faciles à connaître et à investiguer.

---

[1]Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and reconstructions », Shelley Hales, Joanna Paul (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, 2011, p. 2 : *« Pompeii challenged traditional means of engaging with the classical past, presenting an almost entirely new, material antiquity, that could be enjoy even without Pliny the Younger's textual account of the eruption, and, as excavations progressed, offered a vision of everyday life that would engage mass audiences and middle-class consumers alongside elite Grand Tourists. But alongside the familiar and the banal, the loaves of bread and hair pins, with which audience could safely identify, lurked the exotic and the dangerous ; Isis cults and 'evidence' of an unrestrained libidinous lifestyle. Simultaneously, Pompeii played host to the decadence of pagan Rome, the secrets of the orient, and to the moral and aesthetic purities of Greece. »* (Nous traduisons.)

[2]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 34.

La tradition française

En France, c'est Chateaubriand[1] qui va le premier s'emparer de l'Antiquité dans une orientation historique avec *Le Génie du christianisme* en 1802, comme un essai préparant l'œuvre plus épique qui va suivre : *Les Martyrs*, en 1809. La démarche se veut historique puisque Chateaubriand effectue des recherches érudites et visite les lieux de l'action.[2] Parmi les sources, Claude Aziza reconnaît également *Voyage du jeune Anacharsis*, les *Actes des Martyrs* et *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon, qui resta une référence en la matière pendant tout le XIXe siècle. D'après Maurice Regard[3], Chateaubriand aurait trouvé son inspiration dans la lecture de *Marcus Flaminius, or a view of the military, political et social life of the Romans […] from the foundation of Rome, to the year DCCLXIX* d'Ellis Cornelia Knight, publié en 1792 à Londres chez C. Dilly et traduit en français en 1801 par Anna Suzanne Lindsay à Paris, où il est paru sans nom d'auteur. Ce roman par lettres (nous n'avons que les missives de Marcus), « où l'instruction se mêle à l'agrément »[4] selon la traductrice, met en scène un jeune cavalier patricien fait otage par les Chérusques lors du soulèvement des peuples germaniques initié par Arminius. Il est plutôt bien traité par ses hôtes et occupe son temps à écrire des lettres relatant ses tentatives de négociations et d'évasion ainsi que des considérations plus générales sur la civilisation romaine. Le point de vue est plutôt militaire (voire géopolitique, oserions-nous dire) et le récit est ponctué d'occasionnelles notes de bas de pages authentifiant les détails historiques par la simple référence à une source livresque antique. Chateaubriand a peut-être trouvé avec ce *Marcus Flaminius* plutôt moderne l'inspiration pour un sujet mais force est de constater que les ressemblances s'arrêtent là. En effet, *Les Martyrs* s'éloignent de la possible inspiration épistolaire de *Marcus Flaminius* pour se faire « véritable épopée en prose embellie par le merveilleux chrétien, offrant ainsi le modèle et la justification d'un genre dont le *Génie du Christianisme* avait défini les principes et la beauté »[5]. *Les Martyrs* s'inscrivent peut-être davantage dans la lignée de la *Christiade ou le Paradis reconquis, pour servir de suite au « Paradis perdu » de Milton* de l'abbé de la Baume (1753, Bruxelles, Vase), que

[1]Jean-Paul Clément, « Chateaubriand et la « fièvre des ruines » », *Anabases*, n°5, 2007, p. 179-189.

[2]Voir : Ivanna Rosi, Jean-Marie Roulin, *Chateaubriand, penser et écrire l'histoire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2009.

[3]Maurice Regard, « Introduction aux *Martyrs* », dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

[4]*Vie privée, politique et militaire des Romains, sous Auguste et sous Tibère, dans une suite de Lettres d'un Patricien à son Ami*, Paris, F. Buisson, 1801, « Avertissement du traducteur », p. II. Anna Suzanne Lindsay reconnaît sans fard ses infidélités au texte original, qu'elle dit avoir tronqué ou modifié dans un souci de vraisemblance : « Je me suis cependant permis d'y retrancher des longueurs, et d'y faire quelques changements qui m'ont paru nécessaires, pour rendre les caractères plus conformes à la vérité historique. » En effet, la traductrice pense avoir reconnu sous la description du monde romain les velléités politiques de l'auteur qui « fait tenir, dans le Sénat avili de Tibère, des discours qui ne conviendraient qu'aux Membres les plus indépendants de la Chambre des Communes » (p. III).

[5]Maurice Regard, « Introduction aux *Martyrs* », *op. cit.*, p. 15.

Maurice Regard compte parmi les inspirations de Chateaubriand. Cependant, Chateaubriand partage avec *Marcus Flaminius* le souci d'authentifier son écriture, établissant dès la première édition une longue liste de ses nombreuses sources qu'il conclut ainsi : « Je prie donc le lecteur, quand il rencontrera quelque chose qui l'arrête, de vouloir bien supposer que cette chose n'est pas de mon invention. »[1]. En tout état de cause et malgré son statut générique épique, pour Victor Giraud, « ce sont *Les Martyrs* qui ont, dans la littérature européenne, inauguré le roman historique »[2], et ce même avant Walter Scott. Le sous-titre de l'œuvre, « le triomphe de la religion chrétienne » ne laisse aucun doute quant à la nature apologétique de cette épopée[3], qui retrace le retour à la foi d'Eudore, chrétien du IIIème siècle sous le règne des persécutions menées par Dioclétien. L'époque dépeinte « est encore l'Antiquité mais a déjà parfois les couleurs du Moyen Âge »[4]. Enchanté par Rome, Chateaubriand, qui met en note dans l'édition de 1833 de son *Voyage en Italie* qu'il a utilisé pour *Les Martyrs* un bas-relief d'Endymion vu au musée du Capitole, part aussi à la découverte de la Terre Sainte et de l'Orient. Dans cette œuvre qui cherche à faire du merveilleux chrétien une nouvelle mythologie, les contemporains ne peuvent s'empêcher de reconnaître un commentaire de la situation impériale[5], preuve que dès le départ le roman historique est utilisé comme miroir déformant du présent. Dans le sillage du *Génie du christianisme, Les Martyrs* annoncent la branche sulpicienne du roman de l'antique, Victor Giraud affirmant avec raison que « Chateaubriand est l'initiateur de ce qu'on pourrait appeler le roman des origines chrétiennes, et de *Fabiola* à *Quo Vadis*, à *Sanguis martyrum* et à *Ben Hur*, tous les écrivains, français et étrangers, qui ont exploité avec succès cette veine féconde, procèdent directement des *Martyrs* »[6].

Les trente années suivantes ne connaissent cependant pas d'autres œuvres de l'antique en France, jusqu'au *Flavien ou de Rome au désert* de Alexandre Giraud en 1835, quasiment oublié aujourd'hui, et qui se place dans le sillage des *Martyrs* par sa démarche *a priori* historique, sa conception d'une civilisation qui ne saurait commencer qu'avec le christianisme, son intention apologétique envahissante et son élaboration d'un merveilleux chrétien.[7] Puis, quelques années plus

[1] *Ibid.*, p. 35.

[2] Victor Giraud, « Chateaubriand sous l'Empire », *Revue des deux mondes*, n°42, 1927, p. 612.

[3] Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mythographe, autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, p. 409 :« *Les Martyrs* ne sont en fait que la manifestation historique du mythe chrétien de la Rédemption et du Rachat. »

[4] Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 22.

[5] Victor Giraud, « Chateaubriand sous l'Empire », *op. cit.*, p. 590 : « *Les Martyrs* parurent au mois de mars 1809 : ils furent très attaqués par ordre de la police impériale, qui avait imposé diverses corrections, mais qui n'avait pu effacer toutes les allusions aux faits et aux personnages contemporains. »

[6] *Ibid.*, p. 613.

[7] Voir notamment la préface, qui annonce : « Je viens prolonger, en quelque sorte, le retentissement de la chaire chrétienne […] J'ai dû peindre l'histoire de ces temps telle qu'elle est ; et soit dans les écrits des Pères,

tard, en 1839, c'est au tour d'Alexandre Dumas de se confronter à l'Antiquité, même si c'est une époque qu'il exploitera peu car « sauf dans ses monstres, cet âge lui paraissait sans relief »[1] C'est bien sûr surtout pour sa résurrection du XVIIème siècle qu'on le retiendra. C'est à partir des années 1830 que « le roman historique devient beaucoup plus fictif »[2]: il faut dire que le romanesque (les passions) et l'aventure prennent peut-être le dessus. D'ailleurs Dumas lui-même n'a pas trop le goût du décor à planter, il préfère l'action, les dialogues et les petites touches aux longues descriptions. Le roman historique se tourne peu à peu alors vers le roman d'aventure et le roman de cape et d'épée.

Acté est donc le premier roman historique d'Alexandre Dumas et surtout le premier roman de l'antique français notable depuis *Les Martyrs* et *The Last Days of Pompeii* qui va bouleverser le genre : « avec *Acté*, la littérature française entrait, avec toute la pompe du triomphe romain, dans le roman à l'antique »[3]. L'histoire romantique suit la jeune Acté qui va tomber amoureuse de Néron avant de trouver la rédemption dans la religion chrétienne. Si Dumas ne se défait pas totalement du classique récit de conversion (bien que, comme nous le verrons, il ménage d'importants écarts par rapport aux romans apologétiques, notamment en ce qui concerne la représentation de Néron), c'est parce que « l'influence de Chateaubriand restait trop grande pour que l'on puisse abandonner si vite l'Antiquité chrétienne »[4]. À la même époque, en 1837, paraît *La Vénus d'Ille* qui marque une nouvelle façon d'aborder l'Antiquité : à travers ses vestiges et leur pouvoir sur le présent. Plus tard, Théophile Gautier reprendra le même procédé dans *Arria Marcella* en 1852 en y intégrant une peinture de la Pompéi antique à travers le regard de son héros contemporain, « projeté » au Ier siècle. Cette courte œuvre, parce qu'elle contient presque tous les invariants du genre, fera partie de notre corpus. Et elle ne saurait être analysée sans son avatar anglais : *The Last of the Valerii* d'Henry James. Les années 1850-1860 marquent un regain d'intérêt pour les fictions historiques de l'antique, sans doute ravivées par la parution du premier des huit volumes de l'*Histoire romaine*[5] de Theodor Mommsen en 1854. L'Égyptomanie continue son œuvre (*Le Roman de la momie*[6] de Théophile Gautier paraît en 1858, vingt ans après *Une Nuit de Cléopâtre*[7]), et des biographies

soit dans les Actes des Martyrs, dans tous les documents enfin que les hommes les plus respectables et les plus véridiques nous ont laissés, tout tient du prodige sinon du miracle . » dans Alexandre Guiraud, *Flavien ou De Rome au désert*, Paris, Alphonse Levavasseur, 1835.

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 98.

[2]*Ibid.*, p. 121.

[3]Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 32.

[4]*Ibid.*

[5]Theodor Mommsen, *Histoire romaine I*, (1854), traduit par Charles-Alfred Alexandre, Paris, Robert Laffont, 2011 et *Histoire romaine II*, (1854), traduit par Charles-Alfred Alexandre, René Cagnat et Jules Toutain, Paris, Robert Laffont, 2011.

[6]Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, (1858), Paris, Gallimard, 2005.

[7]Théophile Gautier, *La Morte amoureuse suivi de Une Nuit de Cléopâtre*, (1839), Paris, J'ai Lu, 2003.

paraissent : Lamartine écrit un *Cicéron* dans *Le Civilisateur : histoire de l'humanité par les grands hommes*[1] en 1852 et Alexandre Dumas refait une incursion dans l'antique avec une biographie de César en 1857 et avec *Mémoires d'Horace*[2] publiés en feuilleton en 1860 (première publication intégrale en 2006 aux Belles Lettres). La biographie de César fait partie des *Grands Hommes en robe de chambre : César, Henri IV, Richelieu* et débute avec surprise par cette affirmation : « César naquit le 10 du mois de juillet, cent ans juste avant Jésus-Christ, et nous dirons plus tard comment, à notre avis, il fut un des précurseurs de la religion chrétienne »[3]. En réalité, *César* ne se contente pas de suivre la vie du grand homme mais explore l'Histoire qui l'entoure, pour un résultat beaucoup moins romanesque qu'*Acté*. *Mémoires d'Horace* est également davantage historique que les autres romans d'aventure de Dumas, et encore une fois l'Antiquité sert de discours critique sur la situation contemporaine : Claude Aziza y voit d'ailleurs le « reflet de la lutte des garibaldiens pour l'unification italienne et le triomphe de la république »[4]. Mais c'est *Salammbô* (1862) qui marque un tournant dans le genre, en mêlant comme cela n'avait jamais été fait auparavant une immense érudition archéologique[5] à un profond travail de réalisme. L'Antiquité punique est pour Flaubert l'occasion d'évoquer un monde plus barbare[6] que l'Antiquité romaine.[7] Pour Véronique Krings[8], le choix de l'Antiquité punique, novateur, s'est appuyé sur un faisceau de motifs dont : l'orientalisme du XIXe siècle, la colonisation du Maghreb et la révolution de 1848, qui inspire les romans sur la guerre civile. Avec *Salammbô,* Gustave Flaubert lance une certaine mode du roman punique et a un épigone, que Claude Aziza cite : Léon Cahun, auteur des *Aventures du capitaine Magon* (1875) et de *Les Mercenaires* (1878). Mais les romans de l'antique de la fin du XIXe siècle sont surtout

[1]Alphonse de Lamartine, *Le Civilisateur,* Paris, Firmin-Didot, 1853.

[2]Alexandre Dumas, *Mémoires d'Horace,* (1860), Paris, Les Belles Lettres, 2006.

[3]Alexandre Dumas, *Les grands hommes en robe de chambre. César,* (1855), Montréal, Éditions Le Joyeux Roger, 2010, p. 5.

[4]*Ibid.*

[5]Avec cependant le problème posé par le manque de sources directes, ce qui fit écrire à Pierre Louÿs dans *Aphrodite* (1896) que « Flaubert a écrit *Salammbô* presque en entier d'après la Bible sous prétexte que les Juifs étaient voisins des Phéniciens qui avaient colonisé Carthage. C'est à peu près comme si on faisait un tableau du Transvaal d'après *L'Assommoir* sous prétexte que la France est voisine des Pays-Bas et que les Boers sont hollandais. Et on est incapable de faire autrement. », cité par Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », *op. cit.*, p. 201.

[6]Voir à ce propos : Philippe Dufour, « L'Histoire à fleur de peau », Jean-Marie Roulin, *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 215-237.

[7]Voir notamment : Claudine Gothot-Mersch, « Document et invention », Daniel Fauvel, Yvan Leclerc (éds.), *« Salammbô » de Flaubert. Histoire, fiction,* Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1999 et surtout : Alain Michel, « *Salammbô* et la cité antique », Marie-Claire Brancquart (éd.), *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, Institut Français de l'Université de Paris X, 1983.

[8]Véronique Krings, « *Salammbô* à l'épreuve de l'antiquité », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*, Paris, Champ social, 2007, p. 151-186. Elle conclut ainsi son article : « Se nourrissant des premiers résultats d'une historiographie punique balbutiante, le génie de Flaubert a pressenti et rendu la complexité de Carthage. » (p. 173).

caractérisés par « de fastidieuses descriptions, un style nouille, un voyeurisme érudit »[1], que l'on retrouve dans des récits érotiques, à la limite du mauvais goût et du kitsch comme : *La Danseuse de Pompéi* de Jean Bertheroy (1899), *L'Orgie latine* de François Champsaur (1903) ou *La Saison à Baïa* de Hugues Rebell (1901). Marie-France David-de Palacio a par ailleurs parfaitement étudié les correspondances entre l'esprit fin de siècle et l'Antiquité latine dans ses deux ouvrages de référence, auxquels nous avons déjà eu l'occasion de faire référence.[2]

La tradition anglaise

La parution des *Martyrs* en France est déterminante, mais c'est véritablement en Angleterre avec *The Last Days of Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton en 1834 qui marque de façon visible l'entrée de l'Antiquité en fiction. C'est pour cette raison que nous en ferons le premier roman de notre corpus. En Angleterre, les tenants du genre sont Charles Dickens et William Thackeray (dont les romans portent plutôt sur le XVIIIe siècle) mais il faut relever parmi les importants romans de l'antique : *Antonina or The Fall of Rome de* William Wilkie Collins (New York, Harpers, 1850) inspiré de *The Last Days of Pompeii* et du *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon[3], qui relate une histoire d'amour dans la Rome du Ve siècle partagée entre la chrétienté en pleine ascension et le paganisme en résistance contre sa disparition ; il nous faut également relever le populaire *Hypatia*[4] de Charles Kingsley (Londres, John W. Parker and Son, 1853) qui prend le prétexte de l'Antiquité égyptienne du Ve siècle là encore pour mener une attaque contre le catholicisme au nom du protestantisme. Le jugement de Gilles Nélod est assez sévère : « Hypathia, personnage historique, néo-platonicienne, meurt assassinée par les fanatiques chrétiens, que leurs prêtres ne font rien pour retenir. L'intrigue est fort compliquée ; l'histoire parfois sérieusement malmenée ; les personnages n'ont guère de valeur que comme symbole. »[5] Contrairement à la tradition française, le roman sulpicien protestant (la formule est surprenante, nous en convenons) ne s'inscrit donc pas dans le traditionnel conflit christianisme-paganisme, mais utilise l'Antiquité comme miroir de l'opposition catholicisme-protestantisme. C'est peut-être l'un des premiers romans historiques de l'antique à utiliser aussi fortement l'Antiquité comme prétexte à une critique de la situation contemporaine (*Les Martyrs* étaient plus allusifs et n'avaient en tout cas pas pour ligne d'horizon première le discours politique, mais bien la création d'un merveilleux chrétien). *Hypatia*

[1]Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 46.

[2]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et Décadence*, *op. cit.* et *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, *op. cit*.

[3]Voir : Andrew Lycett, *Wilkie Collins : a life of sensation*, Londres, Random House, 2013, p. 64.

[4]Une autre *Hypatia* a été écrite pour la jeunesse en 1988 par Arnulf Zitelmann (traduit en français par Bernard Friot, Paris, L'École des Loisirs, 1990).

[5]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 179.

va ainsi appeler comme réponse[1] deux romans sulpiciens d'obédience catholique : *Fabiola* du cardinal Nicholas Wiseman (Londres, Burns and Lambert, 1854) et *Callista* du prêtre John Henry Newman (Londres, Burns and Lambert, 1856). *Fabiola*, qui connut un grand succès[2], devint « un modèle incontesté de tous les récits des années 1860 » et « une référence en matière d'Histoire ecclésiale, comme si le succès de cette fiction avait effacé dans l'esprit des lecteurs tout esprit critique »[3]. L'œuvre finit par remplacer *Les Martyrs* de Chateaubriand comme roman sulpicien modèle. Il est vrai que cette histoire de conversion d'une jeune Romaine grâce à la voie montrée par son esclave dans la Rome persécutrice de Dioclétien du IVe siècle peut sembler indigeste aujourd'hui. Mais elle remplissait parfaitement son but d'édification, comme en témoigne la réclame pour l'édition française en tête de *L'Évangile expliqué et défendu ou Exposition exégétique, critique et apologétique de la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ d'après l'harmonie des évangiles* par M. l'abbé Dehaut (Paris, P. Lethielleux, 1867) : « Cet album [*Fabiola*] conviendra admirablement, pour cadeaux et étrennes, et pour prix dans les catéchismes et les institutions chrétiennes : il aura également sa place sur la table du salon ». Il faudra attendre le *Marius the Epicurean* de Walter Pater en 1885 pour que le roman de l'antique se détache un peu de l'ombre pesante du cardinal Wiseman. Le récit suit Marius, Romain de l'Étrurie du IIe siècle après Jésus-Christ, dans son voyage à travers l'Empire et jusqu'à Rome. Dans un roman presque initiatique, Walter Pater adopte un regard moins historique que philosophique, entre culte de la Beauté, hédonisme raffiné, et rencontre des différents courants philosophiques, dont le christianisme. Entre temps, la fascination pour l'antique aura trouvé d'autres formes d'expression à travers l'archéofiction et en mêlant le fantastique, dans *The Last of the Valerii* d'Henry James (1874), œuvre importante qui figurera dans notre corpus aux côté d'*Arria Marcella* dont elle est le pendant.

---

[1]Voir : James Buzard, « Nationalism and national identities » et Norman Vance, « Religion and the Novel », John Kucich, Jenny Bourne Taylor (éds.), *The Oxford History of the Novel in English, vol. 3 : The Nineteenth-Century Novel 1820-1880*, p. 405 et p. 483 : « Les Catholiques se défendirent, au meilleur de leurs capacités : même le Cardinal Wiseman, le Second en chef du Pape en Angleterre, contribua à la controverse ecclésiastique en fiction avec le pro-catholique *Fabiola ou l'Église des catacombes* (1854). » et « L'adversaire le plus redoutable de Kingsley, Newman, se tourna lui aussi vers la fiction. […] Son (très catholique) roman sur les premiers temps du christianisme, *Callista : Un conte du troisième siècle* (1856), est à la fois un roman de conversion religieuse et une réponse implicite à Kingsley. » (Nous traduisons.) (« *The Catholics fought back, to the best of their ability : even Cardinal Wiseman, the Pope's chief officer in England, contributed to the ecclesiastical controversy in fiction with the pro-Catholic* Fabiola or the Church of the Catacombs (*1854)* » et « *Kingley's most formidable adversary, Newman, would also turn to fiction. […] His (very Catholic) novel of the early church,* Callista : A Tale of the Third Century (*1856) is both a novel of religious conversion and a implicit answer to Kingsley.* »)

[2]Loïc Artiaga signale ainsi des œuvres qui s'en sont inspirées, parmi lesquelles une version masculine *Fabius et les martyrs* (1874), une version en drame musical pour les institutions de jeunes filles, et Claude Aziza mentionne l'existence d'une « bibliothèque Fabiola ». (Loïc Artiaga, « Les catholiques et la littérature « industrielle » au XIXe siècle », Jacques Migozzi, Philippe Le Guern (éds.), *Production(s) du populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004, p. 228.)

[3]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, *op. cit.*, p. 18.

La tradition allemande

La tradition allemande est quelque peu en décalage par rapport à la tradition franco-anglaise. Alors que les Français et les Anglais jouent des relations entre antique et christianisme, ce sont les sciences historiques et philosophiques qui investissent l'imaginaire latin allemand. De fait, les difficultés d'unité politique de l'époque expliquent que le roman historique se fasse plutôt nationaliste. Au départ l'Antiquité est un peu laissée de côté et on regarde avec davantage d'intérêt du côté du Moyen Âge (où l'on va rechercher les arguments pour l'unité allemande), on privilégie les romans de chevalerie (ainsi le précoce Heinrich von Ofterdingen de Novalis en 1802, qui est cependant moins un récit historique que lyrique et symbolique, ou bien les romans de Friedrich de La Motte Fouqué). Pour Gilles Nélod, « le seul vrai descendant de Scott en Allemagne »[1] est Willibald Alexis, avec son Walladmor (1823), qu'il a d'ailleurs d'abord présenté comme traduit de Walter Scott. Car c'est Walter Scott qui encore une fois montre la voie : il est traduit et largement diffusé en Allemagne entre 1820 et 1840. Un phénomène que Alain Montandon commente ainsi :

> Il apporte un autre type de roman que le *Wilhelm Meister* de Goethe, roman de l'individu. Le romantisme en Allemagne, avec sa philosophie de l'histoire, sa passion pour la Renaissance et le Moyen Âge, son intérêt pour le passé, les sciences de l'histoire et du langage, longuement préparé la réception de Scott dont la nouveauté n'apparaît pas immédiatement. […] Avec Scott, l'être humain apparaît comme un produit de l'histoire. Le peuple devient personnage central, force agissante.[2]

Mais encore une fois, ce n'est pas l'Antiquité qui intéresse ces romanciers historiques, car « en Allemagne, des tendances politiques, scientifiques, voire professorales déterminent l'évolution du roman historique »[3]. Entre les années 1820 et les années 1870, il n'y a pas véritablement de roman de l'antique en Allemagne, alors même que Alain Montandon nous apprend que plus du tiers de la production romanesque de cette période relève du roman historique.[4] C'est à la fois le développement des sciences historiques de l'antique (avec les travaux de Mommsen notamment) et la fondation de l'Empire en 1871 qui semblent à l'origine de l'intérêt pour le genre. L'un des premiers grands titres est *Ein Kampf um Rom* de Felix Dahn[5] (Leipzig, Breitkopf, 1876) qui se

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 188-189. Gilles Nélod ajoute à propos de *Walladmor* : « Si, dans ses débuts, il poétise l'histoire à la manière romantique, il précise rapidement son information historique, et chez lui, le passé réel conditionne les pensées, l'affectivité et les actes de ses personnages. »

[2]Alain Montandon, « Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle », Dominique Peyrache-Leborgne, Daniel Couegnas (éds.), *Le roman historique. Récit et histoire, op. cit.*, p. 71-72.

[3]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 282.

[4]Alain Montandon, « Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 74.

[5]Voir notamment : Todd Kontje, « Felix Dahn's *Ein Kampf um Rom* : Historical Fiction as Melodrama », Charlotte Woodford, Benedict Schofield (éds.), *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century,*

concentre sur les Ostrogoths, peuple germanique donc, pris au milieu de l'affrontement entre Empire Romain et Empire Byzantin au VIe siècle. On doit aussi à Felix Dahn une biographie d'Attila, personnage quasiment mythique dans la culture germanique, au sein de ses *Kleine Romane aus der Völkerwanderung* en treize volumes (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1882-1901). Le roman de l'antique s'intègre ainsi à la mythologie nationale, ce que Marie-France David-de Palacio a mis en lumière dans son étude *Tragédies de fins d'Empire : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900 (op. cit.)*. Elle y souligne le phénomène d'analogie qui conduit parfois à la limite du roman à clé. La Rome impériale devient un miroir déformant du Reich, en souvenir notamment du Saint Empire Germanique, car « l'importance de l'antiquité pour la modernité allemande est d'autant plus grande qu'elle permet à cette dernière de réinventer ses racines, de mythifier son histoire »[1]. Presque tous ces romans sont restés non traduits. On peut ainsi citer les romans *Die Claudier* (Viennes, Steyermühl, 1881) et *Nero : ein Roman* (Leipzig, C. Reissner, 1889) de Ernst Eckstein qui s'intéressent aux empereurs, tout comme *Römische Characterköpfe : ein Weltbild in Biographien* (Leipzig, Quelle und Meyer, 1913) de Theodor Birt (ouvrage moins romanesque que biographique mais qui passe sous silence les empereurs les plus décadents), ou encore la figure de Tibère[2] souvent reprise.

Marie-France David-de Palacio note ainsi une différence fondamentale entre le roman antiquisant français (et anglais, souhaiterions-nous ajouter) d'un côté, et le roman antiquisant allemand de l'autre : ce dernier « intellectualise, conceptualise beaucoup plus la fiction »[3]. Le roman latin allemand a ainsi davantage tendance à *utiliser* l'Histoire, au service d'une cause ou d'une démonstration. Cette dimension idéologique se donne ainsi pleinement à lire dans le *Falsche Nero* de Lion Feuchtwanger au XXe siècle. Représentatif de cette grande tendance et écrit par un auteur qui a théorisé la pratique du roman historique, *Der Falsche Nero* sera inclus dans notre corpus.

Pourtant, progressivement, la fiction antiquisante elle-même en vient, comme ses consœurs françaises et anglaises, à se détacher des sources et de la tendance archéologique envahissante pour aller vers plus d'intériorisation de l'antique : les deux traditions se rejoignent alors. C'est ce dont témoigne l'exemple de deux romans consacrés à Tibère que Marie-France David-de Palacio compare :

Rochester, Camden House, 2012, p. 39-58.

[1]Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'Empire : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900, op. cit.*, p. 30.

[2]Voir à ce sujet : Marie-France David-de Palacio, *« Ecce Tiberius » ou la réhabilitation historique et littéraire d'un empereur décadent (Allemagne-France, 1850-1930), op. cit*.

[3]Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'Empire : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900, op. cit.*, p. 41-42.

> Il suffirait de considérer le *Tiberius* de Schoeler[1] et celui d'Egmont Colerus (*Tiberius auf Capri*, 1927) pour s'en convaincre, le dernier explorant le psychisme de l'empereur grâce au monologue intérieur, et cherchant un mode d'expression mélodieux et poétique, le premier recourant encore beaucoup au matériel archéologique et lexical du récit mimétique de la vie antique.[2]

Déjà en 1903, l'Antiquité était détournée et réutilisée au profit d'une métaphore du refoulement psychique dans l'archéofiction *Gradiva* de Wilhelm Jensen : même hors de toute considération politique, l'Antiquité reste bien souvent en Allemagne un *outil* au service d'un discours sur l'Histoire, la philosophie ou la psychanalyse.

L'exception polonaise

À la charnière du XIXe et du XXe siècle, le grand moment du roman historique à l'antique n'est pourtant pas allemand, français ou anglais, mais polonais. Il s'agit bien sûr du *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz, écrit en 1895 et traduit en français et en allemand en 1896, et en anglais en 1897. La diffusion européenne est rapide et ce roman est « un concentré de stéréotypes romains »[3], prélevés dans différentes sources, là aussi essentiellement scolaires comme l'auteur le précise dans ses lettres.[4] L'Antiquité romaine s'est fait une place de choix en Pologne depuis le XVIIe siècle où le latin était la langue imposée à la noblesse, Magdalena Renouf rappelant le credo *Eques Polonus sum, Latine loquor*.[5] La forte identité chrétienne de la Pologne se confond ainsi avec la mission qu'elle s'assigne d'être une seconde Rome, mais il ne faut pas pour autant oblitérer l'Histoire antique pré-chrétienne. Ainsi, Sienkiewicz cherche à concilier « la Rome antique dans laquelle il voit le parangon de toute vertu et la Rome chrétienne dans laquelle un catholique et un Polonais devraient voir un parangon de la vertu vraie »[6]. Mais ce qui ressort de son roman c'est davantage une coloration stoïcienne, voire hédoniste, que sulpicienne, notamment parce que les païens de *Quo Vadis*, dont Pétrone est le plus beau héraut, sont brossés de manière plus vivante que les chrétiens. Le succès est majeur, notamment en France comme en témoigne la réception de l'époque :

---

[1] 1908.

[2] *Ibid.*, p. 56.

[3] Magdalena Renouf, « Stéréotypes romains et naissance du peuple polonais dans le *Quo Vadis* de Sienkiewicz », Juan-Carlos D'Amico, Alexandra Testino Zafiropoulos, Philippe Fleury, Sophie Madeleine (éd.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, *op. cit.*, p. 279.

[4] *Ibid.*, p. 288.

[5] *Ibid.*, p. 280.

[6] *Ibid.*, p. 285.

> Ce dilettante tout moderne [il s'agit du personnage de Pétrone], avec sa grâce un peu nonchalante dans laquelle on devine la force, avec son indifférence de tout ce qui n'est pas la beauté, cet « Arbitre des élégances », devait plaire, c'était indiqué, aux Français d'aujourd'hui, beaucoup plus, j'en suis sûr, qu'aux lecteurs polonais.[1]

Pétrone devient un esthète, un dandy même, tout disposé à plaire au public français de l'époque, mais pas vraiment dans le respect de la vérité historique. C'est notamment par opposition au *Quo Vadis* que Laurent Tailhade retraduit le *Satyricon* en 1901, écrivant dans sa préface que « l'auteur de *Quo Vadis ?* [est] abruti déjà de façon louable par les quatre précédents [Évangiles] »[2]. Pour lui, le Pétrone de Sienkiewicz, essentiellement inspiré du Pétrone de Tacite, ne ressemble que peu à un homme qui aurait pu écrire un roman comme le *Satyricon.* Albert Collignon[3] avait déjà fait la remarque de l'inadéquation entre le portrait donné par Tacite et ce que le *Satyricon* laisse deviner de son auteur, notamment en ce qui concerne le traitement de la religion : en effet, alors que le *Satyricon* ignore l'influence du christianisme, le Pétrone du *Quo Vadis ?* est présenté comme un interlocuteur de Paul de Tarse. D'autres lettrés que l'anticlérical Laurent Tailhade ont pu être agacés par la transformation que Sienkiewicz a fait subir à Pétrone, alors même qu'il a plutôt suivi la source tacitienne :

> Il y a déjà quelque temps qu'une manière de Walter Scott polonais nous dépeignit, dans son *Quo Vadis*, un Pétrone enrubanné, poncif et affecté, répondant assez bien au type « mauvaise tête et bon cœur » qui réussit chez nous.[4]

Se pose ainsi déjà le problème de la sélection et du traitement des sources, ainsi que du rôle des traductions dans l'accès à la source. (Les traductions largement censurées et « adaptées » du *Satyricon* ont ainsi pu fausser la perception de son auteur.)

---

[1]Edmond Lemaigre, « Quo Vadis ? », *La Nouvelle Revue*, novembre 1900, p. 267.

[2]Laurent Tailhade, « Avis prémonitoire » à sa traduction du *Satyricon*, Paris, Garnier-Flammarion, GF n°1362, 2007, p. 43.

[3]Albert Collignon, *Etude sur Pétrone : la critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris, Hachette, 1892, p. 169 : « Cet esthète au cœur compatissant, qui ouvre l'oreille à l'éloquence de saint Paul, qui a de longs entretiens avec l'Apôtre, qui semble pressentir que l'avenir est au christianisme, ne répond que bien imparfaitement à l'idée que l'on se fait, d'après son œuvre, de l'auteur du Satiricon. »

[4]Marcel Boulenger, « Le *Satyricon de Pétrone* traduit par Laurent Tailhade », *La Renaissance latine*, n°6, mai 1902, p. 622.

Au XXe siècle : la fiction antiquisante, un genre protéiforme

Le XXe siècle tend à voir une uniformisation des pratiques du roman historique, bien que certaines grandes tendances nationales persistent. Ainsi la culture germanique reste pourvoyeuse de romans antiquisants à clé qui agissent comme des miroirs de dénonciation du temps présent, notamment de par sa difficile expérience des totalitarismes. Dans l'entre-deux-guerres, le roman historique se fait réceptacle des convictions et problèmes humanistes, sociaux, politiques, et trouve encore des échos dans l'immédiat après-guerre avec l'un des rares romans antiquisants américains : *Spartacus*[1] de Howard Fast (1951) qui explore l'esclavage et l'oppression dans une Amérique encore sous ségrégation raciale. La montée du fascisme et du nazisme rappelle les heures les plus sombres de l'Empire Romain et l'Histoire offre alors le modèle d'une démocratie déchue et subvertie par des tyrans. C'est dans la conscience de cette pratique qu'il faut replacer *Der Falsche Nero* de Lion Feuchtwanger et *Der Tod des Vergil*[2] d'Hermann Broch (1945), « grand roman anti-hitlérien »[3]. Le roman autrichien contemporain (1988) *Die Letzte Welt*[4] de Christoph Ransmayr prolonge la tradition en utilisant l'histoire d'Ovide pour dénoncer les totalitarismes.[5] Mais cette pratique d'abord plutôt allemande essaime dans l'Europe, une forme de parabole du présent que relève Georg Lukàcs et dont témoignent également les œuvres à suspens de Jack Lindsay explorant la politique de la fin de la République : *Rome for Sale* et *Caesar is dead*[6] (1934). César est aussi au cœur de *Freedom Farewell*[7] de Phyllis Bentley (1936) et Gilles Nélod mentionne *Der neue Caesar*[8] d'Alfred Neumann (1934).[9] Dans ces derniers exemples, on observe une tendance aux biographies-prétextes que Gilles Nélod commente ainsi : « l'étude biographique tourne au roman à cause des épisodes significatifs et des coups de pouce que l'écrivain y introduit pour illustrer sa pensée »[10]. L'auteur insuffle une partie de son être au héros connu antique, lui prête ses conceptions ou ses

[1]Howard Fast, *Spartacus*, (1951), traduit par Jean Rosenthal, Nantes, L'Atalante, 1999.

[2]Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, (1945), traduit par Albert Kohn, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1980.

[3]Anne-Marie Monluçon, « Trois versions romanesques de l'exil d'Ovide : de l'anachronisme à l'analogie ? », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu a Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, *op. cit.*, p. 184.

[4]Christoph Ransmay, *Le Dernier des mondes*, (1988), traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 1991.

[5]Voir *ibid.*

[6]Jack Lindsay, *Caesar is dead*, Londres, Nicholson & Watson, 1934 et *Rome for sale*, Londres, Harper & Bros., 1934.

[7]Phyllis Bentley, *Freedom Farewell*, (1936), Londres, V. Gollancz, 1968.

[8]Alfred Neumann, *Neuer Caesar*, Amsterdam, A. de Lange, 1934.

[9]Sur l'importance de l'image de César en politique et dans la réflexion (y compris fictive) sur la politique, on se reportera à Peter Baehr, *Caesar and the Fading of the Roman World*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1998, notamment le premier chapitre : « *Caesar within the Republican imagination* » (p. 29-88).

[10]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 350.

convictions, parfois la biographie regarde même du côté de l'autofiction : c'est le cas du *I, Claudius*[1] de Robert Graves[2] (1934), des *Mémoires d'Hadrien*[3] de Marguerite Yourcenar (1951) ou des pseudo-mémoires d'Ovide : *Dieu est né en exil*[4] de Vintila Horia (1960). Les romans de la latinité sont alors autant des reflets de l'Histoire que de l'histoire individuelle de leurs auteurs, qui vont parfois jusqu'à une sorte d'autoportrait à l'antique. Au XXe siècle, la grande nouveauté est donc l'appropriation plus personnelle de l'Histoire, surtout dans la littérature française.

En France, la fiction antiquisante sert nettement moins au discours politique qu'en Angleterre et en Allemagne. Valery Larbaud, Henry de Montherlant, Marguerite Yourcenar, Claude Simon, Gabriel Matzneff ou Pascal Quignard ont une approche moins traditionnelle de l'Antiquité, avec une plus grande appropriation personnelle. Ainsi Valery Larbaud, dont la formation très classique a été largement marquée par l'apprentissage du latin auquel il a pris beaucoup de plaisir, a écrit un ouvrage sur la traduction, *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946), et surtout un roman très autobiographique : *Fermina Marquez* en 1911 dont Étienne Wolf dit qu'il est « imprégné de présence latine »[5] :

> [Le jeune Léniot] fort en thème, part à l'assaut de la jeune Fermina, nouvelle venue au collège, comme César faisait pour une citadelle. […] Certes les rêves de gloire de l'adolescent, qui se voit le futur César d'un empire romain reconstitué, ont quelque chose de ridicule, mais par cet autoportrait tendre et humoristique du jeune homme qu'il a été, Larbaud montre à la fois la profondeur de sa culture latine et le plaisir qu'elle lui a toujours donné.[6]

Comme dans la *Gradiva* de Wilhelm Jensen, l'Antiquité est utilisée comme matière métaphorique pour dire l'intérêt érotique dans son processus psychologique (conquête et sublimation). Henry de Montherlant s'empare aussi de l'Antiquité, notamment dans la postface de sa pièce *La Guerre Civile*[7] (1965) dont la liberté de genre, entre essai et apparition fantasmée de scènes historiques, n'est pas sans faire penser à l'écriture quignardienne. Henry de Montherlant

---

[1]Robert Graves, *Moi, Claude, empereur : Claude, empereur malgré lui*, (1935), traduit par Paule Guivarch, Paris, Gallimard, Du monde entier, 1978,

[2]Robert Graves était le petit-neveu de l'historien allemand Leopold von Ranke auquel il a emprunté le soin de l'étude des sources. Voir : Chris Hopkins, « Robert Graves and the Historical Novel in the 1930s », Patrick J. Quinn (éd.), *New Perspectives on Robert Graves*, Londes, Associated University Press, 1999.

[3]Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, (1951), Paris, Gallimard, Folio, 1977.

[4]Vintila Horia, *Dieu est né en exil*, Paris, Fayard, 1960.

[5]Étienne Wolf, « Larbaud, Montherlant et quelques auteurs latins », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, *op. cit.*, p. 243.

[6]*Ibid.*, p. 243. On se reportera aussi plus largement à Pierre Duroisin, *Montherlant et l'Antiquité*, Genève, Droz, 1987.

[7]Henry de Montherlant, *La Guerre Civile*, (1965), Paris, Gallimard, 1994.

initie à cette époque sa période des *Opera Romana* avec également *La Mort de Pompée.*[1] Bien que « son Antiquité à moitié rêvée lui permet[te] de se définir, quelque part entre stoïcisme et épicurisme, entre gravité morale et plaisirs extravagants »[2] et forme un soubassement majeur de sa production littéraire, son approche n'est pas vraiment fictionnelle, et en tout cas très peu romanesque. Cependant, bien avant les *Opera Romana* de la maturité, les écrits de jeunesse de Henry de Montherlant témoignaient de l'influence majeure exercée par l'Antiquité sur l'écrivain en devenir. Alors qu'il avait une douzaine d'années, Montherlant a composé un recueil de nouvelles intitulé *De Augusto*[3] qui contient notamment une dispute dialoguée entre un gladiateur gaulois, un marchand hébreu, un papetier étrusque et des esclaves affranchis, entre autres personnages. De plus, Pierre Duroisin a découvert dans les manuscrits du fonds Montherlant de la Bibliothèque Nationale de France un dialogue entre Jules César et un jeune homme, écrit vers 1921. La même sensibilité antique se retrouve chez son ami Gabriel Matzneff, dont les personnages de romans sont très souvent des amoureux de l'antique[4], qui a écrit l'essai *Le Suicide chez les Romains* (1965) et qui a consacré les six premiers chapitres de son essai *Maîtres et complices* (1994) aux Anciens. Bien qu'il ne s'agisse pas toujours de forme romanesque, on remarque cette tendance, apparemment assez française, qui consiste à s'approprier personnellement l'antique, dans un mélange d'érudition et de fantasme, alors même que la science historique est venue nourrir la démarche. Les historiens refusent de reconnaître leur pratique dans ces appropriations, ce qui ne contrarie pas Gabriel Matzneff :

> Je ne suis nullement vexé lorsque d'éminents universitaires – Florence Dupont, par exemple – me disent que ma Rome antique, ma civilisation gréco-latine, mon *mare nostrum* sont une mer, une civilisation, une Rome rêvées qui n'existent que dans mon imagination, que la réalité était autre, que prétendre, comme je le fais, modeler ma vie sur celle d'un Pomponius Atticus ou d'un Pétrone n'est qu'une vue de l'esprit.[5]

On trouve bien sûr en France des romans historiques antiquisants de facture traditionnelle, c'est notamment le cas du très récent *Dames de Rome* de Françoise Chandernagor (2012). Mais les

[1]Voir : Pierre Duroison, *Montherlant et l'Antiquité*, *op. cit.*

[2]Étienne Wolf, « Larbaud, Montherlant et quelques auteurs latins », *op. cit.*, p. 241.

[3]Pierre Duroisin, « Le *Jules César* de Henry de Montherlant : dialogue avec une ombre », *Anabases*, n°18, 2013, p. 131-173.

[4]Cyrille Razvratcheff, étudiant de lettres classiques, est le héros de *L'Archimandrite* (1966) et croit plus en Épicure qu'en Dieu ; Alphonse Dulaurier dans *Nous n'irons plus au Luxembourg* en 1972 à qui Montherlant « prête sa romanité » (Gabriel Matzneff, *Maîtres et complices*, cité par Pierre Duroisin, « Gabriel Matzneff : *Roma rediuiua* », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, *op. cit.*, p. 247.)

[5]Gabriel Matzneff, *Maîtres et complices*, cité par Pierre Duroisin, « Gabriel Matzneff : *Roma rediuiua* », *op. cit.*, p. 247.

écrivains français font souvent preuve d'originalité, que ce soit dans l'intertextualité savante mais aux allures très argotiques de *Ce soir on soupe chez Pétrone* de Pierre Combescot (2004), ou dans le commentaire érotisant de l'héritage antique dans le décor pompéien de *Une nuit à Pompéi* de Alain Jaubert (2008). Le mariage entre fiction et essai, tel que le pratique Pascal Quignard dans *Albucius* ou *La Raison* entre autres, témoigne de cette appropriation très personnelle de l'Antiquité. C'est parce que *Albucius* mêle habilement les approches (biographique, autobiographique, historique, romanesque) qu'il figurera dans notre corpus. Outre l'autofiction, les romans antiquisants se voient influencés par d'autres genres très contemporains, en particulier le genre policier et la science-fiction.

Les romans antiquisants ont été largement contaminés par le genre policier qui fait les beaux jours de la littérature industrielle (même si la dénomination *mysteries* utilisée par les Anglo-saxons fait davantage sens ici, du fait de l'absence d'un système policier tel qu'on se le représente de nos jours). Pour Michel Dubuisson[1] le premier est le *Caius ist ein Dummkopf* de Henry Winterfeld (1953), un roman historique policier pour enfants dont nous reparlerons au chapitre suivant. Si *Caius* est effectivement le premier dont on se souviendra, on peut relever *The Stolen Oracle* de l'Américain Jay Williams (1943), ainsi que son *Roman Moon Mystery* (1948). Ces deux romans policiers pour adolescents se situent respectivement en 21 avant Jésus-Christ et en 58 après Jésus-Christ. La littérature jeunesse semble donc avoir la primeur du roman policier antiquisant. Les auteurs américains sont prolifiques dans ce genre populaire : on peut ainsi citer la série *SPQR* de John Maddox Roberts (1990-2010) et surtout la série *Roma Sub Rosa* et son détective Gordanius (depuis 1991) de Steven Saylor qui allie suspens et exactitude historique.[2] En France, on peut cependant mentionner les récentes œuvres suivantes : *Le mystère du jardin romain* de Jean-Pierre Néraudau (1992) et *L'enquête de Lucius Valérius Priscus* de l'archéologue-historien du Collège de France, Christian Goudineau (2004).

Le caractère protéiforme de la fiction historique s'explique par le fait qu'elle s'est confondue avec d'autres genres, surtout les plus récents et les plus populaires, y compris donc avec la science-fiction, dont elle n'est cependant pas le sujet privilégié :

> Elle est à la fois trop lointaine pour être bien connue d'un non-spécialiste (comme peut l'être un auteur de Science-Fiction), et trop précisément connue pour ne pas donner le

[1]Michel Dubuisson, « Polars romains », *Anabases*, n°2, 2005, p. 231-235.

[2]En littérature hispanophone, on peut aussi citer l'auteur de polars Daniel Chavarrìa, très inspiré de l'Antiquité grecque, qu'a décrit Magali Soulatges dans deux articles : « Les thrillers de Daniel Chavarrìa, ou la rencontre de l'érudition classique et du polar cubain. I. L'écriture policière : une forme ouverte aux affleuremens de la référence antique », *Anabases*, n°16, 2012, p. 285-293, et Magali Soulatges, « Les thrillers de Daniel Chavarrìa, ou la rencontre de l'érudition classique et du polar cubain. II. *L'Oeil de Cybèle* : le vocable gréco-latin entre étymologie savante et (ré)invention ironique », *Anabases*, n°18, 2013, p. 246-257.

> risque de l'anachronisme grossier. On préfère donc tantôt la préhistoire, que tout le monde ignore, tantôt le Moyen Âge que les contes de fées ont en quelque sorte ouvert à la licence poétique, tantôt les époques récentes qu'il est plus aisé de reconstituer.[1]

C'est à nouveau la distance temporelle de l'Antiquité qui pose problème, comme pour le roman historique traditionnel. Ce commentaire de Pierre-Louis Malosse semble en effet pouvoir aisément s'appliquer à toutes les fictions historiques. Comme pour le roman policier, la science-fiction antiquisante est surtout le fait de la littérature américaine : elle a la préférence des récits de voyages dans le temps par rapport aux autres époques. Une particularité que Pierre-Louis Malosse explique par le fait que les Américains ne souhaitant se reconnaître ni dans l'Histoire amérindienne qui n'est pas la leur, ni dans l'Histoire britannique qu'ils ont rejetée au moment de leur indépendance, « sont obligés de remonter assez haut pour que le patrimoine soit commun à la plus grande part de l'humanité »[2] : l'Antiquité. Car à nouveau, qu'elle soit de science-fiction ou non, la fiction historique sert surtout à interroger l'origine.

Claude Aziza[3] distingue cinq types de représentations fantasmatiques dans la science-fiction : le décor mythique (l'Atlantide par exemple), le référent culturel (réécritures homériques, oppositions recréées entre civilisation et barbarie), l'espace temporel idéologique (les voyages dans le temps, que ce soit des contemporains qui retournent dans le passé antique ou des Romains projetés dans notre présent), le point nodal historique (uchronie par anachronisme majeur : un grand événement est évité ou modifié) et enfin le lieu génésique de l'histoire (réinterprétation surprenante : les dieux antiques sont des voyageurs temporels ou des extraterrestres...). Le voyage dans le temps et l'uchronie sont les deux représentations les plus courantes, mais bien souvent dans la science-fiction l'Antiquité est davantage un simple réservoir d'images : on y trouve des noms, des modèles (romains) de société, des mythes (grecs) et « trois caractéristiques de l'Antiquité semblent fasciner particulièrement les auteurs de Science-Fiction : l'esclavage, le polythéisme et les jeux de l'amphithéâtre »[4].

Le genre n'est donc pas tombé en désuétude, et il semble même que les réserves qui pouvaient lui être opposées au début du XXe siècle aient été surmontées. Cependant, l'Antiquité est majoritairement vue comme l'occasion d'écrire le roman de l'origine de la chrétienté et les romans

[1]Pierre-Louis Malosse, « L'Antiquité, vivier de la science-fiction », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, p. 281.

[2]*Ibid.*, p. 281.

[3]Claude Aziza, « L'Antiquité dans la science-fiction : une histoire fantasmatique », *Anabases*, n°13, 2011, p. 270-276.

[4]Pierre-Louis Malosse, « L'Antiquité, vivier de la science-fiction », *op. cit.*, p. 283.

non sulpiciens sont toujours minoritaires. Ce sont pourtant ceux-là qui formeront le cœur de notre étude, en ce qu'ils ont la particularité de poser la question de l'origine en la détachant de la question de la religion. Nous serons amenée à réutiliser cette base de données plus tard dans notre étude, afin de distinguer certains invariants concernant le choix de l'époque et du lieu, ce qui nous permettra de mettre en relief que ces romans répondent à une représentation mentale souvent plus mythique qu'historique de l'Antiquité romaine.

L'un des indices les plus probants de la popularisation de l'Antiquité en fiction est peut-être sa récupération par la littérature jeunesse. En marge des grandes œuvres pour adultes, classiques ou dites de genre (policier, science-fiction...), les auteurs pour la jeunesse se sont aussi appropriés, au XXe siècle essentiellement, les décors et personnages romains. La chronologie que nous avons dressée de ces romans historiques permettra à la fois de mettre en lumière les caractéristiques propres à ces versions pour la jeunesse, et de dégager en mode mineur les grandes questions que nous serons amenée à étudier dans les deux parties suivantes. Car la littérature jeunesse apparaît à ce sujet comme un microcosme des problématiques auxquelles sont confrontées les fictions antiquisantes latines.

c. Le cas de la littérature jeunesse : l'impératif du placere ?

La seconde moitié du XIXe siècle, qui voit l'Antiquité manifester sa présence dans le roman historique, marque également l'épanouissement de la littérature pour la jeunesse, avec la prise en compte de la jeunesse du lecteur dans l'écriture : « à partir du XVIIIe siècle, l'enfant ayant été reconnu comme être spécifique, la production des livres qui lui seront destinés tiendra compte, abusivement parfois, qu'il en est le destinataire »[1]. Il faut donc interroger la place de la fiction antiquisante pour la jeunesse dans la littérature.

Les grands noms de la littérature enfantine ne sont cependant pas restés dans les mémoires pour leurs romans historiques, qu'il s'agisse de Jules Verne[2] ou de la Comtesse de Ségur. Avec l'exception majeure qu'est Walter Scott, dont le *Ivanhoé* a durablement influencé le goût des jeunes lecteurs. Mais l'époque abordée est souvent assez récente : c'est le cas du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper[3] traduit en français l'année même de sa parution en 1926. François Caradac[4] l'inclut dans sa chronologie, bien que ce roman n'ait pas pour cible première les enfants. C'est aussi le cas d'Alexandre Dumas et Victor Hugo, écrivant d'abord pour les adultes mais rapidement adoptés par les jeunes lecteurs. Mais ce n'est pas non plus l'Antiquité qui a leur préférence.

Au départ, les mêmes sujets sont largement traités par la littérature jeunesse et par la littérature pour adultes, et notamment le versant chrétien de l'Antiquité romaine. On se souvient de *Fabiola*, que l'éditeur conseillait aussi bien aux jeunes âmes faisant leur catéchisme qu'à leurs familles, priées de laisser le roman sur la table du salon. En 1872 le philosophe allemand Eduard Alberti publie *Marcus Charinus, der junge Christ in Pompeji. Eine Erzählung aus dem Römischen Alterthum für die Jugend*[5], à propos duquel Eric M. Moorman écrit :

> La différence entre ce récit et les histoires pour adultes ne sont pas grandes : les adolescents occupent les rôles principaux et leur amitié est mise sous les projecteurs. Il y a quelques scènes d'aventure où ils peuvent montrer fidélité et courage. Pompéi est là pour représenter le sombre visage de l'esclavage, des mauvais maîtres et de la luxure.

[1]Denise Dupont-Escarpit, « De la littérature populaire à la littéraire d'enfance et de jeunesse au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°14 : *Enfance et littérature au XVIIe siècle*, janvier 1991, p. 20.

[2]Voir cependant : Lionel Dupuy, « Des échos virgiliens dans un *Voyage Extraordinaire* de Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892) », *Anabases*, n°17, 2013, p. 27-39.

[3]James Fenimore Cooper que Gilles Nélod considère comme « le seul héritier direct des tendances de Walter Scott », Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 167. James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*, (1926), traduit par Auguste Defauconpret, Paris, J'ai Lu, 1991.

[4]François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977.

[5]Eduard Alberti, *Marcus Charinus, der junge Christ in Pompeji. Eine Erzählung aus dem Römischen Alterthum für die Jugend*, Leipzig, Teubner, 1872.

> Les extravagantes cérémonies où l'on mange et l'on se baigne sont des signes de faiblesse de la ville.[1]

En Angleterre, à la même période, on trouve également : *The Slave Girl of Pompeii*[2] (1887) de Emily Sarah Holt, à qui l'on doit des dizaines de romans pour la jeunesse. L'histoire est celle d'une jeune esclave jordanienne qui initie sa petite maîtresse pompéienne au monothéisme. D'autres conversions parcourent ce récit qui offre également des digressions sur les mœurs et les coutumes : il semble que ce roman soit assez inspiré de *Sabine* de Böttiger.

Par ces deux exemples, que d'autres pourraient venir confirmer, on peut observer qu'au XIXe siècle les récits de la latinité pour la jeunesse sont eux aussi très orientés vers la littérature apologétique. La mission attribuée à la littérature de jeunesse vient renforcer et expliquer cette tendance, car « la littérature didactique est, dans tous les pays, la première étape de la littérature d'enfance et jeunesse »[3] et le didactisme religieux (ou moral, pendant longtemps la distinction ne sera pas si aisée) est en première ligne, comme en témoigne ainsi le succès de la *Fabiola* de Wiseman en 1854[4], dont on a vu que l'éditeur le conseillait dans le cadre du catéchisme. Mais bien plus tôt, dès les XVIIe et XVIIIe siècles, on trouvait des « *enfances* », c'est-à-dire des « récits de la vie exemplaire, parfois dramatique, de jeunes enfants vivant à une époque donnée, dans un contexte familiale et social précis […] à des fins d'édification morale et religieuse »[5]. Et il y avait déjà dans ces récits une intrication serrée entre documentaire historique et « facteur émotionnel qui relève du roman »[6]. Cependant, au cours du XXe siècle, le propos change radicalement : il est quasiment impossible aujourd'hui de trouver des romans de la latinité destinés à la jeunesse si nettement versés dans le discours chrétien.[7] Quant à la tendance documentaire du roman, fortement

[1]Eric M. Moorman, « Christians and Jews at Pompeii in Late Nineteenth Century Fiction », Shelley Hales, Joanna Paul (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 173 : *« The differences between this narrative and stories for adults are not great : adolescents occupy the main roles and their friendship is put under a spotlight. There are some adventurous moments where they can show their fidelity and courage. Pompeii is shown to represent the dark side of slavery, bad masters and luxury. Extravagant ceremonies of eating and bathing are evidence of the town's weakness. »* (Nous traduisons.)

[2]Emily Sarah Holt, *The Slave Girl of Pompeii*, Londres, London Shaw, 1887.

[3]Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 12.

[4]À propos des nombreux avatars et adaptations de *Fabiola* que l'on peut regrouper sous l'appellation de « genre Fabiola », voir Francis Marcoin, *Littérature de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 490-496.

[5]*Ibid.*, p. 340.

[6]*Ibid.*

[7]On notera cependant le *Hypatia* (*op. cit.*) du pasteur allemand Arnulf Zitelmann en 1988 qui raconte la vie de la philosophe et scientifique alexandrine du IVème siècle en insistant sur les menaces de l'extrêmisme religieux à un moment où le christianisme supplante le paganisme. Pour Ganna Ottevaere-Van Praag, « cette œuvre bien construire, dense et nuancée, illustre à la fois le grand dévouement et l'intolérance des chrétiens ». On voit bien que la tentation apologétique n'est définitivement plus de mise dans la littérature jeunesse de la fin du XXe siècle qui reste mesurée, quand bien même elle est écrite par un homme de foi et que le sujet s'y prête. (Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000)*, Bruxelles, Peter Lang, 1999, p. 179.)

présente au XIXe siècle, elle est de plus en plus mise en sourdine, ou plutôt elle se trouve scindée en deux grandes tendances : ne conserver dans la fiction que les informations nécessaires à la compréhension du récit, et développer, en parallèle, des collections d'ouvrages documentaires destinés à la jeunesse[1] où le savoir est parfois médiatisé par des personnages de fiction qui guident le lecteur. Ce qui distingue les romans historiques pour la jeunesse de ceux destinés aux adultes, surtout aux XXe et XXIe siècles, c'est l'adaptation soignée à une cible dont on cherche à captiver l'attention par différents moyens : l'identification renforcée aux héros, le souci de dépayser sans désorienter (sachant que les romans pour jeunes lecteurs évacuent davantage l'altérité que les romans pour adolescents), l'attention portée à la civilisation plus qu'aux événements et aux grands hommes, et enfin la volonté affirmée de divertir en n'hésitant pas à opérer un mélange de plusieurs genres. Ce sont ces éléments qui vont guider notre parcours dans la littérature jeunesse.

Afin d'offrir un panorama contemporain le plus complet possible, nous nous sommes appuyée sur le « Portail européen de la littérature jeunesse » (*Ricochet-jeunes.org*), qui est une plate-forme numérique d'information et de valorisation de la littérature jeunesse francophone, gérée par l'Institut suisse Jeunesse et Médias (institution d'utilité publique à but non lucratif). Dans ses statuts, le site déclare « viser à l'exhaustivité dans son domaine ». Il a été créé en 1994 à l'initiative de Janine Despinette, critique spécialisée et chercheur en littérature de jeunesse, et Henri Hudrisier, enseignant chercheur. Ce panorama est donc partiel puisqu'il ne s'intéresse qu'aux œuvres françaises ou traduites en français. Ce sont des œuvres éditées dans les collections jeunesse, mais il ne faut pas oublier que les enfants (surtout au XIXe siècle) partageaient très souvent les romans de leurs parents : par conséquent les récits de la latinité lus par les adultes, et dont on a esquissé un rapide panorama ci-dessus, constituaient aussi largement le socle de lectures des plus jeunes. Sans compter les adaptations pour la jeunesse de ces mêmes œuvres, comme celle de *The Last Days of Pompeii* par Adrien Lemercier[2] pour l'éditeur catholique Alfred Mame en 1840.[3] Pour une perspective plus détaillée des différentes époques abordées par le roman historique pour la jeunesse, on pourra aussi se reporter au relevé de Raymon Perrin[4].

---

[1]En 1980, Germaine Finifter et Paul Lidsky notaient déjà une « multiplication des collections de documentaires historiques (*L'histoire vécue*, *Reportage* chez Flammarion, *Les carnets de* chez Seghers, *Naissance* d'une cathédrale, d'un château-fort etc. aux Deux Coqs d'Or, *Comment vivent* chez Nathan, *La vie au temps de...* chez Hachette, etc.). » (Germaine Finifter, Paul Lidsky, « L'histoire dans la littérature enfantine et de jeunesse », *Le français aujourd'hui*, n°49, mars 1980, p. 99.)

[2]Adrien Lemercier, Edward Bulwer-Lytton, *Les Derniers Jours de Pompéi imité de Bulwer,* Tours, Mame, 1841.

[3]Voir à ce propos Marie-Pierre Litaudon, « Les dessous apologétiques d'un transfert littéraire : quand l'éditeur Mame adapte, le premier, pour la jeunesse française *The Last Days of Pompeii* de Bulwer Lytton », *Revue de Littérature Comparée*, n°339, 2011, p. 261-275, ainsi que Francis Marcoin, *Littérature de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 192 et 237.

[4]Raymond Perrin, *Littérature de jeunesse et des presse des jeunes au début du XXIe siècle. Esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 353-396.

Sans distinction de genres (albums, romans et documentaires), le site de l'Institut suisse Jeunesse et Médias recense, en 2014, 224 titres ayant pour thème l'Antiquité, avec une équitable répartition entre Rome (75), la Grèce (79) et l'Egypte (70). Sur ces 224 titres, 115 sont des romans[1], ce qui manifeste une nette prédominance à la fois de la forme récit, et de la tranche d'âge (puisque les albums visent quant à eux en priorité les enfants en-dessous de 8 ans). Par comparaison, environ 400 titres de romans historiques se déroulant au XXe siècle sont référencés. Cette observation vient confirmer les recherches de Denise Escarpit : « le roman historique pour la jeunesse s'attache à un passé proche[2], comme s'il recherchait un matériau de mémoire aisément à la porte des jeunes [car] le parti pris des romans historiques pour la jeunesse part de l'idée que l'enfant ne s'intéressera au passé que dans la mesure où il ne se trouvera pas en situation de radicale étrangeté avec ce passé, que des liens l'y uniront encore »[3]. Les romans ayant pour cadre l'Antiquité romaine constituent donc d'emblée un défi, en ce qu'ils devraient représenter une altérité difficilement appréhensible pour les plus jeunes. Nous avons limité notre recherche aux catégories « romans » et « Rome », excluant donc les albums imagés pour la petite enfance ainsi que les documentaires.

Ganna Ottevaere-Van Praag note que « depuis les années soixante-dix, le roman historique est en pleine croissance »[4] et on peut même remarquer un accroissement important des publications dans les quinze dernières années. Les œuvres les plus anciennes recensées sont : *L'Affaire Caïus*[5] (*Caius ist ein Dummkopf*) de Henry Winterfeld en 1953 et *L'Aigle de la 9ème légion*[6] (*The Eagle of the Ninth*) de Rosemary Sutcliff en 1954. Puis, outre les suites de ces deux romans publiées dans les années 1950 et 1960, on note seulement *Le Serment des catacombes* de Odile Weulersse en 1986, avant le début des années 2000 et leur prolifique production. Cette lacune importante entre le milieu du siècle et 1986 est sans doute à mettre sur le compte du référencement opéré[7], mais elle est

[1]Par comparaison, Germaine Finifter dresse en 1980 la liste des romans historiques disponible chez les éditeurs par période traitée. L'époque « Antiquité et Gaule » ne comprend que 32 romans. Deux remarques peuvent être faites : d'une part on assiste bien depuis une dizaine d'années à un accroissement de la production, et d'autre part les quelques titres cités ne sont plus édités aujourd'hui, ce qui souligne une production littéraire fortement renouvellée et peu destinée à s'ancrer durablement dans le temps. (Germaine Finifter, Paul Lidsky, « L'histoire dans la littérature enfantine et de jeunesse », *op. cit.*, p. 101-102.)

[2]Ganna Ottevaere-Van Praag utilise dans ce cas-là la dénomination de « roman rétrospectif » qu'elle définit comme « miroir d'un passé récent que l'écrivain a connu par lui-même ou par le truchement des témoignages de ceux qui l'ont vécu », comme c'est le cas notamment des nombreux récits pour la jeunesse se déroulant pendant les deux guerres mondiales. (Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000)*, *op. cit.*, p. 171.)

[3]Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 416-417.

[4]Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000), op. cit.*, p. 171.

[5]Henri Winterfeld, *L'Affaire Caïus*, (1953), traduit par Olivier Séchan, Paris, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2001.

[6]Rosemary Sutcliff, *L'Aigle de la 9ème légion*, (1954), traduit par Bertrand Ferrier, Paris, Gallimard, Folio junior, 2003.

[7]François Caradec note que « la littérature pour la jeunesse vieillit plus vite encore que la littérature adulte […] Les éditeurs ne se gênent d'ailleurs pas pour « adapter » les textes et les « rajeunir ». Seule peut résister la littérature la plus proche de l'expression orale et non la littérature « écrite », entachée de la rhétorique de

aussi le reflet de l'histoire de l'édition qui n'a commencé à offrir des éditions « poche » pour la jeunesse qu'à partir de la fin des années 1970 (1977 pour les « Folio junior » de Gallimard, 1979 pour « Le livre de poche jeunesse » de Hachette), favorisant ainsi le développement des romans pour la jeunesse. Le début des années 2000 a, quant à lui, connu l'impact *Harry Potter* qui a stimulé le secteur marchand de la littérature jeunesse (qui a tissé des liens commerciaux forts avec l'industrie du cinéma), pour le meilleur comme pour le pire.

L'Affaire Caïus a été traduit en français seulement deux ans après sa parution en Allemagne, soit en 1955 (et trois ans après en ce qui concerne sa traduction en anglais, sous le titre *Detectives in Togas*) et a connu de nombreuses rééditions.[1] L'auteur du célèbre *Les Enfants de Timpelbach* (1937) amorce ici ce qui sera un réflexe fréquent des auteurs jeunesse : mélanger le roman historique et le roman policier ou d'enquête. Dans ce récit, il s'agit de découvrir qui a inscrit « Caïus est un âne » sur le Temple de Minerve. L'enquête, menée par des écoliers romains[2] dont tout est fait pour qu'ils puissent servir de repères d'identification au jeune lecteur, prend largement le pas sur l'aspect historique. D'ailleurs, la narration elle-même est souvent seconde derrière les dialogues, les descriptions sont celles des péripéties des petits héros et sont rarement dictées par un but didactique de représentation et d'explicitation de la vie romaine. On est ici très loin des « tableaux » didactiques de *Sabine* ou de la mission apologétique. La suite, *Caïus et le gladiateur*[3] (*Caius geht ein Licht auf,* 1969) gardera le même profil. Quasiment tous les romans historiques pour la jeunesse seront, comme ce *Caïus*, des « romans d'atmosphère historique »[4] qui privilégient la « reconstitution d'un contexte social, religieux et politique »[5] aux grands événements historiques. Dès lors, la porte est ouverte aux autres genres : policier, aventure, science-fiction, iniatique. Ainsi, on retrouve le même mélange de romans historique et policier dans les œuvres récentes suivantes : la série *Titus Flaminius* de Jean-François Nahmias (cinq volumes, entre 2003 et 2009), la série *Les Mystères romains* (17 volumes dont 13 traduits en français chez Milan à ce jour, parus depuis 2000) de Caroline Lawrence, *Les Enfants du Nil. C'est quoi ce cirque ?*[6] de Alain Surget (2005), *Les*

---

son temps. » (François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, *op. cit.*, p. 22). Cela explique aussi que la mémoire soit si courte en ce qui concerce les romans pour la jeunesse, dont seuls quelques-uns parviennent à échapper à l'oubli.

[1]La dernière édition en date est celle de la collection « Le livre de poche jeunesse » chez Hachette, 2001.

[2]Cette méthode consistant à faire découvrir le passé par l'intermédiaire de personnages écoliers avait déjà été largement utilisée au début du XXe siècle par exemple dans la série « Scènes de la vie de collège » (Hetzel). Voir à ce propos : Jean-Marie Embs, Philippe Mellot, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse, 1840-1940*, Paris, Éditions de Lodi, 2006, p. 204. Les auteurs y livrent notamment une étude intéressante du livre historique pour la jeunesse sous l'angle du patriotisme.

[3]Henri Winterfeld, *Caïus et le gladiateur*, (1969), traduit par Jean Esch, Paris, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2001.

[4]Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000), op. cit.*, p. 171.

[5]*Ibid.*

Prisonniers de Pompéi[1] de Bertrand Solet (2008), *Princesse des Os*[2] de Charlotte Bousquet (2010), *Les Poisons de Rome*[3] de Béatrice Nicodème (2011), *La Fiancée de Pompéi*[4] de Annie Jay (2013) ou encore *Le Secret du gladiateur*[5] de Laure Bazire (2013).

Les intrigues mettant en scène le monde des gladiateurs sont très largement présentes dans ces romans[6] des deux grandes catégories, jouant sur l'imaginaire du péplum et permettant le développement, parfois démesuré, des scènes d'action et d'aventures. En outre, on remarque une prédilection pour la Rome du Ier siècle après Jésus-Christ, ou à la rigueur la Rome de l'époque de la chute de la République. Si l'on exclut les récits plutôt mythologiques qui sont grecs[7] et non romains, on peut observer que deux temps sont à l'honneur : le Ier siècle avant Jésus-Christ et l'an 79. L'écrasante majorité de ces romans pour la jeunesse choisissent ainsi pour cadre le Ier siècle, alors même que la situation politique de cette époque n'est quasiment jamais évoquée. Ce qui tend à prouver que cette époque n'est pas tant privilégiée pour son contexte dramatique propre à y développer des intrigues, mais peut-être parce qu'elle incarne dans l'imaginaire une sorte de temps romain de toute éternité. Un moment figé qui rassemble tout ce qu'on connaît de l'Antiquité romaine, indépendamment de la marche de l'Histoire. En contrepoint de cette Rome intemporelle, les auteurs privilégient un moment historiquement très précis : l'an 79, mais cette fois-ci pour des raisons directement imputables à un événement historique : l'éruption du Vésuve. Pompéi, théâtre de « romans catastrophe » est là encore prétexte à beaucoup d'action : c'est le cas de *Les Prisonniers de Pompéi* de Bertrand Solet (2008), *Les Derniers jeux de Pompéi*[8] de Anne Pouget-

[6]Alain Surget, *Les Enfants du Nil*, *tome 1 : Il faut sauver Cléopâtre*, Paris, Flammarion, Mes premiers romans, 2004.

[1]Bertrand Solet, *Les Prisonniers de Pompéi*, Paris, Seuil, 2008.

[2]Charlotte Bousquet, *Princesses des Os*, Saint-Herblain, Gulf Stream, Courants Noirs, 2010.

[3]Béatrice Nicodème, *Les Poisons de Rome*, Paris, LGF, Livre de poche jeunesse, 2011.

[4]Annie Jay, *La Fiancée de Pompéi*, Paris, LGF, Livre de poche jeunesse, 2013.

[5]Laure Bazire, *Le Secret du gladiateur*, Paris, Nathan, Nathan poche 10-12 ans, 2013.

[6]Également dans *Le Secret du gladiateur* de Laure Bazire, *Le Lion de Julius* de Florence Reynaud, *Caïus et le gladiateur* de Henry Winterfeld, *La Gladiatrice* de Jean-François Nahmias, *Opération trio : face aux gladiateurs* de Marc Cantin, *La Fiancée de Pompéi* de Annie Jay, *Le Serment des catacombes* de Odile Weulersse, *Dans la Nuit de Pompéi* de Philippe Nessmann, etc.

[7]C'est là une constante de la fiction antiquisante, encore plus marquée dans le cas de la littérature jeunesse : à Rome l'Histoire, à la Grèce les légendes. Cet engouement pour les récits mythologiques repose sans doute sur le romanesque des aventures et sur le caractère anhistorique des légendes qui n'oblige pas le jeune lecteur à posséder au préalable des connaissances civilisationnelles. De fait, les éditeurs si prompts à inclure des dossiers documentaires dans les romans historiques romains, font rarement de même avec les titres plus mythologiques. On peut ainsi citer les collections « Ma première mythologie » chez Hatier (à partir de sept ans, quatre titres de Hélène Kerillis), « Petites histoires de la mythologie » chez Nathan (à partir de neuf ans, une quinzaine de titres de Hélène Montardre) et « Histoires noires de la mythologie » également chez Nathan (à partir de onze ans, plus d'une vingtaine de titres par divers auteurs).

[8]Anne Pouget-Tolu, *Les Derniers jeux de Pompéi*, Paris, Casterman, 2013.

Tolu (2013), *Les Cendres de Pompéi : journal d'une esclave, an 79*[1] de Christine Feret-Fleury (2010), ou bien *Dans la nuit de Pompéi*[2] de Philippe Nessmann (2012).

L'exemple de l'enquête policière présentée dans *L'Affaire Caïus* pose la question de la représentation de l'altérité dans ces romans. Comment ces romans historiques pour la jeunesse cherchent-ils à rendre palpable la *différence* historique et culturelle, alors même que l'on suppose communément que l'intérêt pour la fiction d'une cible aussi exigeante que les enfants ne peut être créé que par la *ressemblance*, la familiarité ? Trois dispositifs littéraires peuvent être observés : l'adaptation du cadre, le ménagement de l'identification et les voyages dans le temps.

L'adaptation du cadre à la nationalité du lecteur se retrouve dans l'autre roman pionnier du genre renouvelé au XXe siècle : *L'Aigle de la 9ème légion* de Rosemary Sutcliff, « la plus illustre représentante » du roman historique pour la jeunesse[3], qui n'a pourtant été traduit en français qu'en 2003 malgré son succès que confirment trois suites (*The Silver Branch* en 1957, *The Lantern Bearers* en 1959 et *The Capricorn Bracelet* en 1973). Là encore le roman historique se mêle à d'autres genres – roman d'enquête mais surtout roman initiatique – pour raconter l'histoire d'un jeune centurion romain qui part à la recherche de son père disparu en Angleterre. L'écriture est exigeante, notamment dans le respect de la reconstitution historique, sans pour autant céder aux facilités de l'encyclopédisme. L'Histoire est « restituée de l'intérieur »[4], par le biais des personnages dont on suit l'évolution dans un roman historique qui se fait initiatique. On retrouve ces trames initiatiques souvent mêlées à des aventures (dans la tradition aussi des romans de chevalerie), dans des romans pour la jeunesse récents tels que : *Le serment des catacombes*[5] de Odile Weulersse (1986), *Gannorix*[6] de Jacqueline Mirande (2001), *Les Esclaves de Rome*[7] de Dominique Bonnin-Comelli (2003), la série *Gladiator boy*[8] de David Grimstone (2012), *Le grand départ pour Massalia : journal de Livia, fille de Sexius*[9] de Frédérique Banzet (2012), la série *Gladiateur*[10] de

[1]Christine Féret-Fleury, *Les Cendres de Pompéi : journal d'une esclave, an 79*, Paris, Gallimard jeunesse, Mon histoire, 2010.

[2]Philippe Nessmann, *Dans la nuit de Pompéi*, Paris, Flammarion, Grands formats, 2012.

[3]D'après Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000), op cit.*, p. 62.

[4]*Ibid.*

[5]Odile Weulersse, *Le Serment des catacombes*, (1986), Paris, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2007.

[6]Jacqueline Mirande, *Gannorix*, (2001), Paris, Flammarion, Castor Poche, 2003.

[7]Dominique Comelli-Bonnin, *Les Esclaves de Rome*, Toulouse, Milan, Milan poche histoire, 2003.

[8]David Grimstone, *Gladiator boy, tome 1 : Naissance d'un héros*, (2009), traduit par Christophe Rosson, Paris, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2012.

[9]Frédérique Banzet, *Journal de Livia, fille de Sextius, tome 1 : Le grand départ pour Massalia*, Paris, Oskar, Histoire et société, 2012.

[10]Simon Scarrow, *Gladiateur, tome 1 : Le Combat pour la liberté*, (2011), traduit par Julien Ramel, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013.

Simon Scarrow (trois volumes pour l'instant dont deux traduits en français en 2013 et 2014). Pour Denise Escarpit, le roman historique pour la jeunesse ne saurait être dissocié du roman d'apprentissage, notamment en ce qu'il propose une « visée morale [qui] vient se superposer à la conclusion historique »[1]. En réalité, il y a eu un passage du roman apologétique au roman d'apprentissage : la visée didactique est commune, mais le contenu moral s'est laïcisé et a été intériorisé. On ne fait plus la leçon au jeune lecteur mais on enseigne par l'exemple d'un personnage individualisé.

L'Aigle de la 9ème légion illustre bien l'autre grande tendance de ce genre pour la jeunesse, à savoir l'adaptation du cadre et de l'intrigue à la nationalité du lecteur, qui va de pair avec l'insistance sur le processus d'identification ménagé entre les jeunes héros et les jeunes lecteurs :

> En effet, le jeune lecteur, extérieur aux événements historiques, entre dans l'Histoire en s'identifiant au jeune protagoniste. Il est stimulé à se demander si, placé dans des circonstances identiques, il saurait exercer son intelligence et son imagination pour offrir une égale résistance aux obstacles.[2]

Ainsi, les auteurs français semblent considérer le détour par la Gaule romaine comme un passage obligé dans les aventures de leurs héros[3] : Titus Flaminius y mène une enquête dans *La piste gauloise*[4] (Jean-François Nahmias, 2006), Livia l'héroïne de *Le grand départ pour Massalia* continue ses aventures dans une suite intitulée *Prisonnière des Gaulois !*[5] (Frédérique Banzet, 2013), deux romans de Georges Coulon de la série *Les enquêtes du jeune Aemilius* s'y déroulent également (*Quel Cirque à Lugdunum !*[6] et *Du Rififi au pont du Gard*[7]), et l'on peut noter la série *La Tribu de Celtill* d'Evelyne Brisou-Pellen (quatre volumes entre 2005 et 2006). Parfois le héros n'est pas un Romain qui se rend en Gaule, mais un Gaulois forcé de découvrir la Ville comme dans *Gannorix* de Jacqueline Mirande (2006). La limite de l'identification et de l'orientation initiatique de ces romans est la distance temporelle que Ganna Ottevaere-Van Praag commente

[1]Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 426.

[2]Ganna Ottevaere-Van Praag, « Le passé et sa transmission dans le roman contemporain pour la jeunesse », *Compar(a)ison*, II, 1995, p. 135.

[3]À ce sujet et pour une étude des romans gaulois pour la jeunesse plus anciens, voir Paul Lidsky, « Les Gaulois et le roman historique », *Le français aujourd'hui*, n°36, décembre 1976, p. 24-28, et surtout Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, chapitre « La littérature documentaire », *op. cit.*, p. 332-349.

[4]Jean-François Nahmias, *Titus Flaminius, tome 1 : La Fontaine aux vestales*, Paris, Albin Michel, Wiz, 2003.

[5]Frédérique Banzet, *Journal de Livia, fille de Sextius, tome 2 : Prisonnière des Gaulois !*, Paris, Oskar, Histoire et société, 2013.

[6]Georges Coulon, *Une enquête d'Aemilius, tome 2 : Quel Cirque à Lugdunum !*, Paris, Oskar, Les aventures de l'histoire, 2011.

[7]Georges Coulon, *Une enquête d'Aemilius, tome 1 : Du Rififi au pont du Gard*, Paris, Oskar, Les aventures de l'histoire, 2010.

également : « Il est en effet très difficile, voire impossible, de cerner les états d'âme d'un jeune Gaulois et de les adapter dans le récit au rendu de *sa* vision du monde. »[1] La reconstitution historique a beau être exigeante, le point de vue, le plus proche possible du personnage attendu pour que l'identification soit efficace dans le roman pour la jeunesse, entre en contradiction avec la recherche de l'altérité.

L'identification, comme on l'a déjà rapidement vu avec les récits situés en Gaule, est toujours très recherchée dans les récits pour la jeunesse : les héros sont quasi exclusivement des enfants dont les valeurs et beaucoup des activités sont très accessibles à la compréhension des jeunes lecteurs. Tout juste le cadre est-il un peu différent : la salle et l'ambiance de classe de *L'Affaire Caïus* ne sont pas très différentes des descriptions contemporaines, les différences (tablette et stylet, etc.) sont davantage notées comme des marques exotiques que comme une altérité, souvent peu creusée par les auteurs jeunesse.[2] En revanche, une étude menée sur les romans de Rosemary Sutcfliff a démontré que les enfants avaient des difficultés à appréhender la différence culturelle qui y était ménagée.[3] Dans *Les Mystères romains*[4], les héros – au nombre de quatre : Flavia, fille d'un riche armateur, Nubia, esclave originaire d'Afrique, Jonathan, jeune chrétien et Lupus, jeune mendiant muet – mènent ainsi leurs enquêtes ensemble. L'auteur a sans aucun doute été motivée par une volonté de représenter la tolérance, mais cela se fait au détriment de tout réalisme culturel et historique, tant une telle amitié et une telle liberté de se fréquenter semblent inenvisageables.[5] L'intention semble davantage relever de la transposition de mœurs contemporaines dans un autre cadre ou dans une autre langue (les enfants se chamaillent et disent

[1]Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000), op. cit.,* p. 174.

[2]Dans son article sur les romans historiques pour la jeunesse, Suzanne Poulot met en évidence la présence de l'altérité dans ces romans, mais elle ne prend en compte que trois types d'*autres* : les Anglais (son étude est faite du point de vue québécois), les esclaves noirs et les Amérindiens. Or, l'altérité de ces types de personnages est non seulement moins profonde historiquement que celle des Romains, mais elle est en plus davantage culturelle que temporelle. (Suzanne Poulot, « Les romans historiques : lieux d'altérité ou enjeux idéologiques ? », J.-L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur (éds.), *Pour une lecture littéraire 2 : Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3-5 mai 1995)*, Bruxelles, DeBoeck-Duculot, 1996.)

[3]Alun Hicks, Dave Martin, « Getting under the skin : the EACH project », Fiona M. Collins, Judith Graham (éds.), *Historical fiction for children : capturing the past*, Oxon, Routledge, 2013. Des élèves volontaires âgés de 11 à 13 ans ont lu un roman historique romain de Rosemary Sutcliff puis ont répondu à un ensemble de questions afin de mesurer la réception. Les conclusions sont les suivantes (nous traduisons) : « les difficultés se manifestèrent à deux niveaux : le manque de familiarité et la difficulté des mots et des noms, et le manque de familiarité avec la société romaine si culturellement différente de la nôtre. » (p. 146). Plus la cible est jeune, plus l'altérité est problématique et plus les auteurs et éditeurs contemporains s'attachent à gommer les différences civilisationnelles. Mais c'est peut-être parce que Rosemary Sutcliff n'a pas craint de creuser cette altérité que ses romans sont restés parmi les rares « classiques » de la littérature de jeunesse à sujet antique.

[4]Le premier tome : Caroline Lawrence, *Les Mystères romains, Tome 1 : Du Sang sur la via Appia*, (2001), traduit par Amélie Sarn-Cantin, Toulouse, Milan, Milan Poche Histoire, 2002.

[5]C'est là un exemple parfait de l'analyse que fait Denise Escarpit du refus de la prise en compte de la spécificité historique : « l'idéologie humaniste des droits de l'homme gomme le temps historique pour privilégier un hors-temps d'universalité des valeurs, contribuant ainsi à évacuer la dimension historique de l'expérience humaine. » (Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 413.)

« *pax !* » pour s'avouer vaincus, comme l'anglais dit « *peace* ! »). L'Histoire est un décor, avec sa part d'exotisme que des notes de bas de page viennent expliciter. Mais il s'agit presque toujours d'informations lexicales et matérielles : *pax* est traduit, ainsi que certains noms latins *(Pater, Flavia, Gemina...*), des objets et lieux sont expliqués (*strigile, thermes, toge, forum*), tout comme quelques coutumes, fêtes antiques. Ce roman est assez représentatif de ce qui se trouve largement ailleurs en termes de choix éditoriaux (ou parfois auctoriaux) de paratexte : glossaire final, carte de Rome ou de l'Empire, notes de pages qui donnent des indications lexicales ou techniques mais non historiques, parfois d'autres objets documentaires (schéma, courts textes explicatifs, photos...) La série des *Titus Flaminius*, peut-être aussi parce qu'elle s'adresse plutôt à des adolescents qu'à des enfants, est une des rares œuvres jeunesse à démontrer un souci de ménager l'altérité. Ainsi l'avant-propos s'intitule « Les Romains et nous » et affirme rapidement la différence de mentalités et la proximité technique (notamment en matière d'urbanisation), il n'y pas de notes de bas de page car le récit prend en charge les explications nécessaires, le tout est intelligemment référencé et cultive plutôt l'altérité culturelle.[1] La recherche de l'identification peut donc constituer un obstacle à la vraisemblance historique, mais dans le même temps les jeunes lecteurs peuvent être perdus face à des personnages auxquels ils ne peuvent se raccrocher pour cause de trop grande différence culturelle. La solution réside peut-être du côté des voyages dans le temps qui permettent au lecteur de s'identifier à un personnage-relais contemporain projeté dans un monde dont l'auteur est alors plus libre de montrer l'altérité.

Les histoires de voyages dans le temps peuvent peut-être faciliter le ménagement de l'altérité sans désengager le jeune lecteur. Dans son *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000)*[2], Ganna Ottevaere-Van Praag rappelle l'existence des « fantaisies historiques », ces œuvres qui dès le début du siècle mêlaient roman historique et imaginaire, en proposant déjà des voyages dans le temps. C'est le cas de *The Story of the Amulet* (1906) de Edith Nesbit qui met en scène des enfants, Cyril, Robert, Anthea et Jane, à la recherche d'une amulette égyptienne. Le récit a surtout pour but le divertissement, car même si l'auteur fournit des renseignements sur les périodes visitées, « les héros passent d'une époque à l'autre, mais ne s'attardent guère à les comparer »[3] : il n'y a pas de discours sur l'altérité, ni même n'est soulevé le problème de la communication entre les personnages malgré leurs différentes langues respectives. Le roman est surtout teinté d'égyptomanie mais les enfants rencontrent tout de même Jules César qu'ils tentent de

[1]Les volumes suivants sont moins réalistes et leurs intrigues semblent plutôt des prétextes pour explorer d'autres facettes (voire clichés) de la représentation de l'antique : Flaminius infiltre le monde des gladiateurs pour arrêter un meurtrier en série (*La Gladiatrice*), se rend en Grèce à l'Académie (*Le mystère d'Eleusis*) ou se voit confier une mission par César lui-même (*La piste gauloise*).

[2]Ganna Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000), op. cit.*, 1999.

[3]*Ibid.*, p. 36.

convaincre de ne pas envahir la Grande-Bretagne (chapitre 3 : « *The Past* », et chapitre 10 : « *The little black girl and Julius Caesar* »). À observer l'édition contemporaine, les récits de voyages dans le temps abondent. Ainsi, *Jake Djones, gardien du temps (t. 2) : Circus Maximus*[1] (2013) du britannique Damian Dibben, à qui l'on doit la série dont le titre original est *The History Keepers* et qui a connu un grand succès international. Dans les trois volumes parus à ce jour, on suit le jeune Jake qui, avec ses parents et sa tante, est chargé d'empêcher les esprits malfaisants de modifier le cours de l'histoire. Le même concept est utilisé dans la série *Time Riders* du britannique Alex Scarrow dont le cinquième volume a pour titre *Les flammes de Rome*[2] (2013) : il y met en scène ses trois jeunes héros envoyés sous le règne de Caligula pour empêcher que des Américains du futur ne viennent coloniser la Rome antique... Même intrigue de base dans la série française *Via Temporis* (dont on remarquera le titre latin) : deux étudiants doivent remonter dans le temps pour protéger le cours de l'Histoire. Le troisième volume s'intitule ainsi *Tous les chemins mènent à Rome*[3] (2012) et retrace l'enquête de Charlotte et Mathias dans la Rome impériale du Ier siècle. Cette série est quelque peu différente de ses consœurs britanniques puisqu'elle semble davantage être le fait d'une volonté commerciale de la part de l'éditeur Scrineo que d'une démarche auctoriale, comme en témoigne le changement d'auteur à chaque volume. Il en va de même pour la collection *Opération Trio* chez Nathan. Ces petits romans destinés aux très jeunes lecteurs (7-9 ans) mettent en scène Mathis, Robin et Mina et leur machine à voyager dans le temps. C'est alors l'occasion d'incursions dans différentes périodes historiques (Égypte, Versailles, Grèce...), dont la première est la Rome antique dans *Face aux gladiateurs*[4] (Marc Cantin, 2011). Le même principe est utilisé dans la collection *La Cabane magique* éditée chez Bayard[5] qui met en scène Tom et Léa dont la mission est de « sauver des livres voués à disparaître, pour la bibliothèque de la fée Morgane »[6] qui se trouve dans le château de Camelot. Le mélange des époques (contemporaine, médiévale, antique), des traditions et des genres (histoire, magie, aventure) est bien visible ici. Leur enquête mène les deux enfants dans l'Antiquité romaine dans le huitième volume de la collection intitulé *Panique à Pompéi*[7] *(*d'abord publié en 1998 aux États-Unis sous le titre *Vacation under the Volcano*). Quoi qu'on pense du concept bien commode de ces séries, force est de constater que la Rome antique y

[1]Damian Dibben, *Jake Djones, gardien du temps, tome 2 : Circus Maximus*, (2012), traduit par Luc Rigoureau, Paris, Gallimard jeunesse, 2013.

[2]Alex Scarrow, *Time Riders, tome 5 : Les flammes de Rome,* (2012), Paris, Nathan, 2013.

[3]Joslan F. Keller, *Via Temporis, tome 1 : Tous les chemins mènent vraiment à Rome,* Paris, Scrineo jeunesse, 2012.

[4]Marc Cantin, *Opération Trio, tome 1 : Face aux gladiateurs,* Paris, Nathan, 2011.

[5]Il apparaît avec évidence que le format série associé aux voyages dans le temps est suffisamment populaire pour que chaque éditeur jeunesse décide d'avoir sa propre série.

[6]Quatrième de couverture.

[7]Mary Pope Osborne, *Panique à Pompéi,* (1998), traduit par Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard, 2003.

est un passage historique obligé. Sans doute moins par intérêt de la part des auteurs que comme une exigence du cahier des charges qui accompagne de telles séries à valeur surtout commerciale. Mais bien souvent dans ces œuvres assez pauvres du point de vue littéraire, l'altérité romaine n'est pas creusée : l'Antiquité ne sert que de cadre stéréotypé à des récits qui font la part belle à l'action.

Que reste-t-il donc du genre « roman historique » dans ces récits pour la jeunesse ? La question mérite d'être posée tant la démarche semble phagocytée par les autres genres remis à la mode par la *young adult literature* : du roman d'aventures au roman policier, en passant par les récits catastrophes et la science-fiction. Quelques tentatives subsistent cependant : l'épisode historique dans *Tumulte à Rome* de Odile Weulersse (1996) qui retrace l'histoire d'un adolescent à l'annonce de l'arrivée d'Hannibal, l'approche biographique avec *Agrippine la jeune*[1] de Audrey Guiller (2010) ou mythologique, comme cette réécriture libre de l'*Énéide* de Michel Honaker : *Le Prince sans couronne*[2] (2008), ou *Romulus et Rémus : les fils de Mars*[3] de Guy Jimenes (2012), à qui l'on doit aussi *Orphée l'enchanteur* et *Perséphone, prisonnière des enfers.* Il nous semble que la raison de cette lacune soit à chercher du côté de l'abondance des livres documentaires[4] pour enfants qui ont ravi l'aspect didactique, dans une bipartition où on laisse surtout au roman la fonction de divertir et de « délivrer une vérité idéologique, certains diraient peut-être morale, et non une vérité historique »[5]. Cela se manifeste ainsi par la présence très fréquente de « dossiers » ou de « lexiques » dans ces romans, chargés à la fois de donner des informations complémentaires (dans une démarche didactique qui vise sans doute surtout à rassurer des parents heureux de voir que leur enfant va malgré tout « apprendre quelque chose » de sa lecture) et d'expliquer des notions utilisées dans le récit. Là où les plus anciens romans pour la jeunesse cherchaient à instruire, les romans contemporains donnent surtout l'impression de fournir uniquement les indications nécessaires à la compréhension du récit.

La séparation entre *placere* et *docere* est donc forte : les éditions Bayard vont même jusqu'à proposer une collection alternative de dossiers documentaires de même format pour chacun de leurs romans de la série *La cabane magique*. Intitulée *Les carnets de la cabane magique*, cette sous-collection propose des petits guides richement illustrés reprenant le thème de chacun des voyages de Tom et Léa : *Chevaliers et châteaux forts* (n°2), *Momies et pyramides* (n°3), *Vivre à l'âge de glace* (n°6) etc. Le carnet documentaire allant de pair avec *Panique à Pompéi* a pour titre *Au cœur de l'Empire romain*. On y trouve : des reproductions de fresques, statues et autres objets

[1]Audrey Guiller, *Agrippine la jeune*, Arles, Actes Sud, T'étais qui, toi ?, 2010.

[2]Michel Honaker, *Les Survivants de Troie, tome 1 : Le Prince sans couronne*, Paris, Flammarion, 2007.

[3]Guy Jimenes, *Romulus et Rémus : les fils de Mars*, Paris, Nathan, Histoires noires de la mythologie, 2012.

[4]Voir notamment Paul Lidsky, « Le livre documentaire pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 29-34.

[5]Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 422.

archéologiques, beaucoup de dessins soit juste illustratifs soit fléchés pour indiquer par exemple les différentes parties de l'équipement du soldat, une carte de l'Empire au IIIe siècle, des courts portraits biographiques (Néron, Caligula, César, Cléopâtre...), des chapitres tels que : « La Rome antique », « L'armée romaine », « La vie quotidienne dans une ville romaine ». Ces chapitres sont plus thématiques qu'historiques (la chronologie semble impossible à reconstituer pour un enfant muni de ce seul livre)[1], voire presque sous forme de guide touristique comme « La ville éternelle » (chapitre 2). Un index y figure même à la fin, ainsi qu'une bibliographie adaptée au jeune public avec des conseils, dont celui-ci, plutôt savoureux : « Assure-toi qu'il s'agit bien d'un ouvrage documentaire. De nombreux livres racontent des histoires inventées qui se déroulent pendant cette période. Ce sont des récits de fiction. Ils sont agréables à lire, mais pas très utiles pour tes recherches. Les ouvrages documentaires contiennent des informations vraies. »[2] Pourtant, dans ce carnet, ce sont les héros Tom et Léa qui guident le jeune lecteur dans son parcours documentaire : dans les marges, leurs visages sont utilisés pour intégrer des petites anecdotes ou informations, par exemple : « L'armée romaine emmenait parfois des chiens et des éléphants sur le champ de bataille »[3]. Les deux héros apparaissent aussi parfois en bas des pages pour guider le lecteur et l'encourager à poursuivre : « Tourne la page si tu veux apprendre à parler latin »[4], « Tourne la page pour rencontrer quelques personnages inoubliables ayant vécu à cette époque »[5]. Et surtout, malgré l'apparence scientifique, l'avant-propos donne à penser au lecteur que les auteurs de cet ouvrage documentaire *sont* Tom et Léa, qui l'interpellent ainsi (nous soulignons) :

> Cher lecteur,
> Tu as aimé nos aventures à Pompéi ? Tu voudrais en apprendre davantage sur la façon dont vivaient les Romains de l'Antiquité ? Alors ce guide est fait pour toi ! Comme *nous sommes très curieux, nous avons cherché* à en savoir plus sur cette période de l'histoire.
> […]
> Ce livre est le résultat de *nos* recherches, illustré de nombreux dessins et photos. Quand tu l'auras lu, tu seras incollable sur la façon dont vivaient les habitants de Pompéi et de Rome.
> Un tremblement de terre ne te fait pas peur ? Tu es prêt à affronter des gladiateurs ? Alors, fais un saut dans le temps dans plus de deux mille ans, et rejoins-nous dans cet univers fascinant !

[1]Cela fait également écho à l'intérêt des enfants : « Les récits historiques semblent mieux compris que les exposés historiques équivalents car les élèves recherchent non des faits politico-historiques, mais plutôt des détails concernant les habitudes de vie des personnages reliés aussi bien à l'alimentation qu'aux rites religieux ou aux expressions linguistiques, etc. » (Suzanne Poulot, « Les romans historiques : lieux d'altérité ou enjeux idéologiques ? », *op. cit.*, p. 242).

[2]Mary Pope Osborne, Natalie Pope Boyce, *Au cœur de l'Empire romain*, « Les Carnets de la cabane magique », Paris, Bayard, 2010, p. 106.

[3]*Ibid.*, p. 40.

[4]*Ibid.*, p. 53.

[5]*Ibid.*, p. 55. L'emploi du terme « personnage » habituellement réservé à la fiction n'est pas sans ajouter à la confusion histoire-fiction.

Tes amis passionnés d'histoire,
Tom et Léa[1]

Il est surprenant de voir une telle contradiction entre la nécessité d'assurer un soubassement scientifique marqué (avec même, dans le conseil cité ci-dessus, une dépréciation de la fiction présentée comme totalement opposée à toute vérité) et la forte inclusion des héros fictionnels dans cet ouvrage documentaire. Cet exemple de *La Cabane magique* et de ses *Carnets* montre bien en quoi l'alliance *placere-docere*, si étroite dans les romans du XIXe siècle, s'est transformée : soit on cherche à divertir et le savoir n'est transmis qu'à condition de servir le récit, soit on cherche à instruire et la fiction ne sert qu'à s'assurer la fidélité du lecteur (rassuré par exemple par la « marque » *La Cabane magique*).

Les auteurs jeunesse d'aujourd'hui, à qui l'on doit ces récits de la latinité, ont des profils souvent très proches. Ils ont des formations en sciences humaines (Charlotte Bousquet est docteur en philosophie, Odile Weulersse est maître de conférence en philosophie, Frédérique Banzet, Simon Scarrow et Laure Bazire enseignent les lettres) et surtout en histoire (Jacqueline Mirande, Anne Pouget-Tolu qui est doctorante en histoire médiévale, Dominique Bonnin-Comelli qui est professeur d'histoire). Et quand ces auteurs ne mènent pas par ailleurs une activité d'enseignement, ils écrivent des livres documentaires sur l'histoire comme Gérard Coulon (à qui l'on doit plusieurs livres documentaires pour enfants sur les Romains, ainsi qu'un dictionnaire gallo-romain pour la jeunesse aux éditions La Martinière), ou Bertrand Solet. Beaucoup de ces auteurs écrivent presque exclusivement des romans historiques, mais pas nécessairement sur l'Antiquité romaine qui semble souvent être une incursion isolée. Ainsi, *Le Lion de Julius*[2] est le seul récit latin de Florence Reynaud qui a par ailleurs une série : *Yona, fille de la préhistoire.* De même, Annie Jay et Béatrice Nicodème n'ont consacré qu'une seule de leurs œuvres à l'Antiquité : tous leurs autres romans se déroulent aux XVIIe ou XVIIIe siècles ; Anne Pouget-Tolu et Jacqueline Mirande ont consacré tous leurs autres romans ou récits historiques au Moyen-Âge ; et, à part *Le Secret du gladiateur,* Laure Bazire a composé des romans historiques se déroulant dans la France des Lumières (qui était le sujet de sa thèse). Seuls les frères Scarrow semblent s'être concentrés sur l'Antiquité : Simon Scarrow a écrit une douzaine de péplums et Alex Scarrow était à l'origine *designer* de jeux vidéos à sujet antique (*Spartan*, *Gates of Troy* et *Legions Arena*).

Le roman historique pour la jeunesse, surtout lorsqu'il n'est pas mêlé à de la littérature *de genre* justement (*fantasy*, science-fiction) ou qu'il n'est pas le fruit d'une collection trop orientée par l'objectif marchand, est donc le fait d'écrivains qui, de par leur formation et leurs activités annexes,

[1] *Ibid.*, p. 4-5.

[2] Florence Reynaud, *Le Lion de Julius*, Paris, Flammarion, Castor poche, 2002.

sont impliqués dans une démarche didactique forte. Leurs romans ne sont cependant pas des documentaires déguisés et ils s'en remettent souvent au paratexte pour assurer la transmission d'informations, contrairement aux précurseurs « à la *Sabine* » qui privilégiaient la description et la visée didactique à la narration. Sauf dans le cas des séries à sujet antique, Rome semble souvent un passage obligé, parmi d'autres époques dont les auteurs ont la préférence. Dans presque tous les cas, les romans ont un cadre historique, mais ce ne sont pas des romans à personnages historiques, qui semblent plutôt être le fait de la littérature pour adultes. Probablement parce que l'attrait de la biographie, même très romancée, d'un personnage historique connu n'a une véritable force que lorsque le personnage est déjà connu du lecteur. Or, les enfants et adolescents n'ont que rarement cette pré-connaissance du fait de leur âge. On est finalement assez proche de ce qui se passa avec les romans de cape et d'épée : l'aventure et le romanesque priment sur l'aspect historique. L'altérité culturelle y est souvent niée, et l'aventure domine. Le rapport de force semble s'être inversé : le genre est majoritairement passé de « éduquer grâce au plaisir de la fiction » à « divertir et instruire quand c'est nécessaire à la compréhension ». La raison en est sans doute à chercher du côté des modifications des pratiques de lecture face à la concurrence des autres médias pourvoyeurs de fiction.

*

Dans cette première partie, nous avons été amenée à examiner la place de l'Antiquité en Europe, notamment du côté de de son héritage savant. Le XIXe siècle a marqué un tournant majeur dans l'approche de l'Antiquité : le regard s'est scientifisé et est devenu plus matériel par le contact direct permis par le développement du voyage d'Italie, ainsi que par la constitution de l'archéologie. La redécouverte de Pompéi n'a fait qu'entériner cet intérêt nouveau pour l'aspect quotidien et civilisationnel de l'Histoire. Descendue de son piédestal, l'Histoire pouvait désormais se lier avec une fiction plus intime : le récit imaginaire des petites gens qui *auraient* vécu dans le passé et plus seulement le récit des grands hommes et des grands événements. Au XIXe siècle, le peuple est réhabilité dans l'Histoire (qui n'est plus en France aux seules mains des seigneurs d'un Ancien Régime disparu) et dans les sciences historiques et humaines qui s'intéressent à lui. Dans un même mouvement, la littérature, par le biais du roman, se popularise tant du point de vue des écrivains que du lectorat. La progression de la scolarisation, avec la place majeure accordée au latin, popularise de fait l'Antiquité. On approche la latinité par la langue latine qui ouvre une fenêtre sur l'Antiquité et attise l'imagination des futurs lecteurs et auteurs de fictions antiquisantes. Cependant, le paysage latin sur lequel ouvre l'école est parcellaire : les esprits les plus curieux sont avides

d'explorer les marges et c'est dans le souvenir pénible d'un apprentissage déconnecté de la réalité latine, dans les textes non étudiés et les non-dits, que prendront racine les démarches auctoriales les plus marquantes. Car aussi fastidieux ou stérile qu'il ait pu être, l'enseignement du latin, sa *lecture*, débouche sur l'*écriture* de la latinité. L'écolier qui a lu Rome dans ses manuels scolaires, se fait auteur qui exhume les ruines (littéralement pour certains qui se rendent sur place ou s'adonnent à l'archéologie, ou plus métaphoriquement pour d'autres) et rebâtit l'Antiquité romaine à sa façon. Une façon qui est diversement colorée selon la tradition nationale de l'auteur, bien que le XXe siècle tende à uniformiser les pratiques en même temps qu'il diversifie les approches génériques. L'approche scolaire et érudite, nécessaire à l'établissement des fondations de la fiction antiquisante, s'oppose alors à la tentation du romanesque et de l'appropriation personnelle de l'Histoire. Si la littérature jeunesse semble avoir définitivement basculé du côté du *placere*, la littérature pour adultes joue les funambules.

Les récits de la latinité peuvent être vus comme des récits marginaux au sein de la production romanesque historique. Ils sont loin d'y être majoritaires, comme nous l'avons vu, bien que leur succès soit attesté. De plus, l'Antiquité s'insinue aussi dans les marges mêmes du genre : les fictions antiquisantes dépassent le roman historique et investissent le roman policier, la science-fiction (comme d'autres époques historiques), mais également les récits du « je » et l'archéofiction. (Dans ces deux derniers cas, l'Antiquité semble être une exception.[1]) Mis au-devant de cette profusion de formes, il paraît donc nécessaire d'étudier, de façon plus systématique, un corpus qui nous permettra de dégager les mécanismes propres à ces fictions antiquisantes latines.

[1]La préhistoire, le Moyen Age ou l'Ancien Régime par exemple, ont bien moins alimenté les autofictions et autres récits du « je » que l'Antiquité. De la même manière, l'archéofiction semble privilégier l'Antiquité (grecque, égyptienne ou romaine) et se désintéresser de la préhistoire ou des autres époques et lieux.

Deuxième partie : Les récits de la latinité, délimitation et étude d'un corpus

Ce n'est finalement qu'au XIXe siècle que l'on « invente » l'Histoire comme science et qu'elle se différencie des autres pratiques de récit : la vérité historique comme injonction n'était pas une conception nécessaire des siècles littéraires précédents. Ainsi « les XVIIème et XVIIIe siècles étaient moins sensibles à la restitution de l'Antiquité « véritable » qu'à la « vérité de l'Antiquité » qui n'était pas d'ordre historique mais bien plutôt morale, philosophique et esthétique »[1].

L'influence conjointe de la scientifisation de l'archéologie et de l'histoire, de la redécouverte du site de Pompéi, de la démocratisation du voyage en Italie et de la mode de l'antique réveillée par les symboles révolutionnaires, explique ce surgissement romanesque que Edward Bulwer-Lytton va initier : « La mode du roman de Bulwer-Lytton, qui se réclame aussi de Walter Scott, déferle sur la littérature française et inspire Gautier, lequel inspire à son tour le prince Napoléon. »[2] C'est donc tout naturellement avec *The Last Days of Pompeii*, qui marque le début des grands récits modernes de la latinité, que nous entamerons ce parcours, du côté de la littérature française, anglaise et allemande. Pour tenter de mettre au jour les grandes tendances des fictions antiquisantes du XIXe et XXe siècles ainsi que leurs caractéristiques, nous poursuivrons cet itinéraire avec la première fiction antiquisante notable, bien qu'oubliée : *Acté* d'Alexandre Dumas, qui met en scène l'habituel personnel romanesque du péplum, dans l'héritage direct de *The Last Days of Pompeii*, tout en s'ouvrant à la tentation biographique des grands hommes, ici Néron. Des œuvres du XIXe siècle, nous retiendrons aussi *Arria Marcella* et *The Last Valerii* qui forment un diptyque symétriquement inversé : plongée d'un contemporain dans l'Antiquité romaine, et retour de l'Antiquité dans le présent. Le tournant du siècle marque un tournant dans la fiction antiquisante en ce qu'elle initie un détachement du roman historique classique pour se mettre au service de l'écriture des tourments intérieurs. Ce qui avait déjà été amorcé par la littérature romantique d'*Arria Marcella* et de *The Last of the Valerii* s'affirme dans *Gradiva* qui fait de l'antique la matière d'une exploration du psychisme selon les modalités de la nouvelle science psychanalytique qui se constitue au début du XXe siècle. Plusieurs pratiques de la fiction antiquisante cohabitent alors autour du péplum de facture traditionnelle, dont le roman à clé où l'Antiquité devient un outil de

[1]Martine Lavaud, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », Madeleine Bertaud (éd.), *La littérature française au croisement des cultures. Colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne*, Genève, Droz, 2009, p. 51.

[2]*Ibid.*, p. 54.

dénonciation politique en même temps qu'un miroir du temps présent, ce que *Der Falsche Nero* illustre bien. Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'antique va se fondre dans les nouvelles pratiques littéraires, même dans celles qui *a priori* refusent le romanesque traditionnel qui fait le sel du roman historique : par sa *Bataille de Pharsale*, Claude Simon nous fournira ainsi l'exemple d'une réinterprétation de l'héritage antique, non pas en tant qu'intrigue, mais comme matériau de la remontée dans un temps personnel qui se confond avec le grand temps historique. Enfin, la pratique pleinement nourrie d'antique de Pascal Quignard, dans *Albucius*, témoignera d'une réconciliation entre fiction et discours historique, dont il ne faudra cependant pas être dupe : c'est à la fiction qu'il accorde l'autorité.

On pourrait reprocher à ce corpus son apparente hétérogénéité. C'est pourtant cette diversité (d'époque, de qualité littéraire, de genre...) qui a présidé à la délimitation du corpus sur lequel nous allons nous pencher. La recherche d'invariants conduisant jusqu'à la mise au jour d'un mythe ne peut s'effectuer que si les œuvres sélectionnées sont suffisamment différentes pour que leurs points communs ne soient pas uniquement le produit d'une proximité de contexte littéraire. En outre, nous avons d'emblée écarté toutes les œuvres jugées trop apologétiques car nous restons convaincue que, bien que ces dernières puissent également présenter des invariants identiques, leur intention première n'est pas d'interroger ou de représenter l'Antiquité pour elle-même, mais de la mettre au service d'un discours de la foi et de la recherche des origines chrétiennes. D'aucuns pourront objecter que *The Last Days of Pompeii* est pourtant très marquée par la religion. Cependant, d'une part nous montrerons que les apparences peuvent être trompeuses et que le discours chrétien qui y est tenu est davantage un effet de mode que le fruit d'une conviction missionnaire ; d'autre part, quand bien même *The Last Days of Pompeii* serait plus colorée religieusement que les autres œuvres du corpus, elle demeure le point de départ indiscutable des récits de la latinité au XIXe siècle, donnant naissance à des épigones nombreux (apologétiques ou non) et initiant toute une tradition.

I. Présentation des œuvres

Afin d'établir une typologie servant de point de départ, nous proposons de partir des travaux de Martine Lavaud sur l'archéofiction, qu'elle définit comme « tout récit présupposant le fondement scientifique de ses informations historiques, sociales et morales, sur la base de sources archéologiques et documentaires vérifiables »[1]. La majorité des oeuves de notre corpus peuvent se

[1] *Ibid*., p. 51.

retrouver dans cette définition (nous y reviendrons) mais ce n'est pas là la ligne de partage que nous allons utiliser. M. Lavaud évoque rapidement dans ce même article le fait que l'archéofiction recouvre à la fois les romans historiques et les récits de mise en scène de la découverte archéologique. Nous proposons de faire de cette remarque le fondement de notre distinction typologique. Il apparaît en effet que la distinction la plus simple est la plus opératoire. Toute autre tentative semble vouée à créer des catégories qui « débordent » les unes dans les autres, parce que justement il y a davantage de choses qui lient ces œuvres entre elles que de choses qui les différencient.

Ainsi, nous proposons une classification typologique binaire simple, avec d'un côté les romans historiques (dans la veine traditionnelle d'un Walter Scott, le récit « se passe » dans l'Antiquité) et de l'autre côté les romans dont le récit principal est contemporain de l'écriture et qui font intervenir le passé antique par l'intermédiaire de la découverte archéologique ou de la source littéraire/historique.

1) Les récits se passant dans l'Antiquité

a. The Last Days of Pompeii

Aujourd'hui pratiquement oublié, *The Last Days of Pompeii* est pourtant le roman qui initia la mode des récits de la latinité. Le premier récit de la latinité ne se déroule pas dans la Ville éternelle, mais dans l'autre grand lieu des romans antiquisants : Pompéi, ce qui est finalement bien révélateur de l'influence déterminante de la redécouverte de Pompéi sur la littérature. *The Last Days of Pompeii* d'Edward Bulwer-Lytton est une œuvre majeure pour notre étude en ce qu'elle constitue le premier grand roman moderne de la latinité de par sa date de parution (1834), sa démarche inédite à la fois littéraire et scientifique, et son accueil triomphal : dix mille copies auraient ainsi été vendues le premier jour[1]. Élevé presque immédiatement au rang de « classique »[2],

[1]Meilee D. Bridges, « Objects of Affection : Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton's City of the Dead », Shelley Hales, Joanna Paul (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from Its Rediscovery to Today*, *op. cit.*, 2011, p. 91.

[2]Comme le prouvent d'ailleurs les adaptations qui en ont été faites, de façon plus ou moins libre : en 1835 par John Buckstone pour le théâtre Adelphi, le spectacle burlesque *The Very Last Days of Pompeii !* de Robert Reece (1872), l'opéra *Nydia, The Blind Girl of Pompeii* de George Fox (1892) ou encore la parodie *The Last Daze of Pompeii : An Antiquarian Muddle* de J.W. Houghton et J.F. Sunavill (non daté d'après Meilee D. Bridges mais dont existe une édition de 1870, Londres, Evison & Bridge). Informations trouvées dans : Meilee D. Bridges, « Objects of Affection : Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton's City of the Dead », *op.*

le roman est lui-même inspiré d'un tableau du contemporain Karl Briullov, *The Last Day of Pompeii*. Mais c'est probablement son histoire romantique et romanesque qui a assuré son succès. On attribue même à Edward Bulwer-Lytton « l'invention des derniers jours de Pompéi eux-mêmes »[1].

Voici ce que le poète George Gilfillan, contemporain de Bulwer-Lytton écrit à son sujet en ouverture de son *portrait littéraire* :

> Il a été critique, éditeur, dramaturge, historien, politicien, théoricien en métaphysique, poète, romancier, parlementaire, roué, mari, divorcé, vide-bouteilles, curiste, sceptique, chrétien, philosophe radical et conservateur modéré. […] Il s'est répandu en livres de toutes sortes, sur tous les sujets et dans tous les styles. […] En ce qui concerne la polyvalence de son génie, la variété de son expérience intellectuelle, et la brillante popularité qui l'a suivi pendant toute sa carrière variée, il nous rappelle plus Goethe ou Voltaire, que n'importe quel auteur contemporain.[2]

La comparaison est plus que flatteuse et témoigne bien de la grande popularité d'un auteur dont le souvenir s'est pourtant éteint dans le premier quart du XXe siècle. Homme de toutes les passions et ne craignant pas d'afficher des positions apparemment contradictoires, Edward Bulwer-Lytton est un auteur prolifique (618 entrées sous son nom dans The British Library)[3] dont Gilfillan regrette qu'il se soit égaré dans une production littéraire hétéroclite et de qualité inégale. Leslie Mitchell, à qui l'on doit la biographie de référence sur Bulwer-Lytton[4], distingue six périodes dans sa production littéraire : *the dandy novels*, *the Newgate novels*[5], les romans de l'industrialisation contemporaine, le refuge dans un passé idéalisé, les romans de l'occulte et enfin les trois derniers romans qui commentent les changements sociétaux présagés. L'immense popularité des romans de

---

cit., p. 91. Voir également *Das sterbende Pompeji. Ein Roman aus Pompejis letzten Tagen* de Gustav Adolf Müller en 1910, qui donne une version beaucoup plus tournée vers l'apologie chrétienne des derniers jours de Pompéi, entre autres parce que seuls les chrétiens survivent à la catastrophe.

[1]Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and reconstructions », , *op. cit.*, p. 3 : « *he is credited with inventing 'the last days of Pompeii' themselves* ». (Nous traduisons.)

[2]George Gilfillan, *A Gallery of Literary Portraits*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1909, p. 216. (Publication posthume, Gilfillan étant mort en 1878.) : « *He has been a critic, an editor, a dramatist, an historian, a politican, a speculator in metaphysics, a poet, a novelist, a member of parliament, a roué, a husband, a divorcée, a winebibber, a subject of the cold water cure, a sceptic, a christian, a philosophical radical, and a moderate conservative. […] He has poured out books in all manners, on all subjects, and in all styles. […] For versatility of genius, variety of intellectual experience, and the brilliant popularity which has followed him in all his diversified carreer, he reminds us rather of Goethe or Voltaire, than of any living author. »* (Nous traduisons.)

[3]Leslie Mitchell, *Bulwer-Lytton : The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*, Londres, Hambledon Continuum, 2003, p. XVI.

[4]*Ibid.*

[5]Newgate était une prison londonienne, les *Newgate novels* s'intéressent au monde criminel. Edward Bulwer-Lytton affirmait avoir inventé le genre.

Bulwer-Lytton s'est éteinte en 1914, les thématiques victoriennes s'étant perdues dans l'expérience des tranchées.

La biographie établie par Leslie Mitchell pointe également d'emblée le côté « homme-Protée » de Edward Bulwer-Lytton. Né en 1803 d'un mariage arrangé sans amour, orphelin d'un père peu aimant à quatre ans, Edward Bulwer-Lytton fut mésestimé de son grand-père qui le pensait sot, et de sa grand-mère qui le déshérita. Ce fut sa mère qui l'éleva et l'éduqua dans son domaine de Knebworth très menacé par les dettes, lui dispensant toute son attention et son affection, et à qui il dédia son livre *The Siamese Twins*, parmi d'autres. À sa mort en 1843, il hérita de son domaine, Knebworth, ses deux frères aînés ne recevant que de maigres compensations financières. Suite à ces querelles, Edward Bulwer-Lytton ne maintint pas de contact avec sa famille. Avec Knebworth, il s'était découvert une passion pour le gothique et le Moyen-Âge, qui inspira plusieurs de ses romans. Cela allait de pair avec une grande fierté pour son lignage, que l'on ressent dans ses œuvres au travers des personnages aristocratiques et chevaleresques. La différence avec le vulgaire cultivée par Bulwer-Lytton, et que sa position aristocratique venait renforcer, s'est enracinée dans des expériences scolaires malheureuses, jusqu'à Cambridge, où il fut envoyé à 18 ans. Mais là encore, il ne trouva pas sa place, tout lui semblait ennuyeux. Si bien que Leslie Mitchell n'hésite pas à le considérer comme autodidacte malgré les écoles fréquentées. Il passa ensuite quelques années à voyager en Grande-Bretagne et en France, écrivant de la poésie et se désolant de sa vie, de ses échecs littéraires et de ses contemporains. Car si son talent était clair à ses yeux, la société ne lui donnait pas la reconnaissance qui lui était due. L'écriture cathartique de *Falkland*[1], œuvre très inspirée de sa propre expérience, lui permit de passer au chapitre suivant de sa vie.

> Arrivé en 1827, Edward Lytton s'était forgé un nom et une réputation. Il était prometteur et talentueux mais également prétentieux et d'un cynisme déplaisant pour son âge. Son éducation et sa formation avait été un peu irrégulières ; il s'établit alors dans un demi-monde littéraire, trop apprêté, manifestant trop de lassitude que ce qu'il est commun de voir chez un être de vingt-quatre ans.[2]

Son mariage avec Rosina en 1827 marqua un tournant important dans sa vie : des fiançailles troublées, des accusations de coups dès l'année suivante, des relations adultérines des deux époux, une menace de procès, une séparation compliquée par la surveillance que Edward

[1]Edward Bulwer-Lytton, *Falkland*, (1827), Londres, Cassell, 1967.

[2]Leslie Mitchell, *Bulwer-Lytton : the rise and fall of a victorian man of letters, op. cit.*, p. 21 : « *By 1827 Edward Lytton had crafted a name and reputation for himself. He was promising and talented, but also affected and unpleasantly cynical beyond his years. His upbringing and education had been a little irregular ; he now moved in a literary demi-monde, overdressed, expressing more world-weariness than is common in a twenty-four year old.* » (Nous traduisons.)

appliquait à Rosina. Elle commença elle aussi à écrire, des romans à clés qui critiquaient la famille Lytton et dénonçaient la condition des femmes. Le monde littéraire se divisa en deux, prenant partie pour l'un ou l'autre des époux. Mais c'est la mort de leur fille Emily en 1848 qui déclencha la véritable guerre : Rosina accusa Edward d'avoir assassiné leur fille en faisant d'elle son esclave (il lui faisait traduire sans relâche de la littérature allemande). Des témoignages allèrent dans le sens de la négligence paternelle, bien que rien ne fût jamais prouvé. Pendant des années, Rosina eut à cœur d'humilier son époux, déclenchant scandale sur scandale afin de détruire sa réputation et sa carrière politique (ce qu'en un sens elle réussit à faire, puisque par peur il se retira des affaires à la fin des années 1850), jusqu'à ce qu'il la fasse interner. Elle fut relâchée un mois plus tard, et ils trouvèrent un arrangement financier – qu'elle ne tint pas vraiment. Sombrant dans l'alcoolisme, elle mourut en 1882, dix ans après lui, sans que les époux se soient jamais réconciliés. Deux enfants, auxquels aucun des deux ne s'attacha vraiment, naquirent cependant de cette union, et pour faire vivre le ménage (que la mère d'Edward ne finançait pas, en partie par mécontentement vis-à-vis du choix de la bru), Bulwer-Lytton dut pendant dix ans après le mariage écrire de manière industrielle : « onze romans, deux longs poèmes, une pièce de théâtre et une histoire d'Athènes en trois volumes furent écrits pendant ces années-là, alors qu'il était aussi membre du Parlement, critique régulier dans la presse et essayiste »[1].

Comme le dit malicieusement François Bott : « on irait presque remercier Mrs. Bulwer-Lytton d'avoir eu des amours illégitimes. »[2] C'est en effet durant un séjour en Italie, à l'hiver 1832-1833, que le seigneur anglais eut l'idée de ce roman, se consolant ainsi de la relation adultérine que son épouse, sans doute peu intéressée par l'Antiquité, entretenait avec un autre homme. C'est là la légende, que le romancier est le premier à entretenir. Or, il faut bien dire que Edward Bulwer-Lytton entretenait de son côté une liaison de longue durée avec Mrs Stanhope, qui les suivit en Italie avec son mari. Lord Lytton commence alors des recherches et compose les deux tiers de *The Last Days of Pompeii* sur place, puis l'achève à son retour en Angleterre. Inspiré par ses déboires amoureux, l'aristocrate donne à Pompéi une coloration romantique révélatrice aussi de son époque : il en fait le lieu de la souffrance amoureuse et de l'amour impossible, sans cesse entravé. L'histoire est longue et très riche en rebondissements. Sans doute trop longue pour nos contemporains, si l'on considère qu'une seule édition actuelle, celle des Belles Lettres à laquelle nous nous référons dans cette étude, offre le texte intégral. L'œuvre est plus généralement présentée sous une forme abrégée et dans des collections destinées à la jeunesse (Bibliothèque Verte ou Livre de Poche Jeunesse).

---

[1]*Ibid.*, p. 34 : « *Eleven novels, two long poems, one play and a history of Athens in three volumes were produced in these years, when he was also an M.P. and a regular reviewer and essayist*. » (Nous traduisons.)

[2]François Bott, « Versions latines, les écrivains et Pompéi », *Le Monde*, 19 juin 1992.

Si les romans de Bulwer-Lytton s'intègrent sans conteste dans le lignage de Walter Scott, la position d'épigone n'est pas si facile à tenir. Gilfillan n'hésite pas à noter son infériorité, reconnaissant cependant à Bulwer-Lytton un style plus brillant et surtout un atticisme qui le rapproche du style antique : « Le style de Bulwer, dans sa veine la plus heureuse, vous rappelle la tenue des femmes grecques : chaussées de sandales, habillées de simples mais élégantes tuniques, et portant chacune sur leur tête une urne légère et tremblante. »[1] Car Bulwer-Lytton a lu et étudié avec application Homère, Virgile et Pétrarque, qu'il admire. Il voit dans leurs œuvres une incursion dans un monde spirituel auquel seuls les poètes peuvent avoir accès et que lui-même a toujours cherché à explorer. Cela se manifeste par le choix des personnages qui peuplent ses romans : magicien, sorcière, voyant, astrologue, des êtres qui ont un pied dans l'autre monde. Les pouvoirs sont souvent incarnés dans des jeunes filles pures qui offrent un accès au monde caché, c'est le cas de la petite Nydia dans notre roman. Pour Gilfillan, les pages où cette brillance se manifeste avec le plus d'éclat sont celles qui constituent les derniers chapitres de *The Last Days of Pompeii*. Le critique y voit une inspiration quasi divine (« *a supernal tempest* »)[2] qui confère au génie, ce que son originalité vient confirmer. Bulwer-Lytton s'est en effet emparé de sujets jusque-là peu exploités, et le fait que *The Last Days of Pompeii* constitue le tout premier roman historique ayant à la fois un cadre romain et une véritable intention d'authenticité historique et de fidélité anthropologique vient en attester. Cela est permis par la capacité que Gilfillan prête à Bulwer-Lytton de s'oublier derrière ses personnages, qui ne sont pas des images démultipliées de l'auteur mais « soit de vives créations individuelles, soit strictement vrais pour la vérité de l'histoire »[3]. Est-ce ce fort ancrage historique qui fit dire à Bulwer-Lytton que *The Last Days of Pompeii* était le roman qu'il aimait le moins, car il ne s'y retrouvait pas ?[4] Est-ce aussi pour cette raison que ce fut l'un des seuls romans à survivre à l'oubli de son auteur ?

Malgré son succès public, Edward Bulwer-Lytton a toujours voulu garder ses distances avec la littérature dite populaire et le goût vulgaire, ne publiant que par trois fois des feuilletons à succès. Il tenait l'acte d'écrire en très haute estime et « pendant la majeure partie de sa vie, il écrivit pour un public dont il méprisait le goût »[5]. Il s'est toujours tenu à l'écart des critiques (il était persuadé que son talent n'était pas assez reconnu) et se considérait volontiers comme supérieur de

[1]George Gilfillan, *A Gallery of Literary Portraits, op. cit.,* p. 218 : « *Bulwer's [mode of writing], in his happier vein, reminds you of the attire of the Grecian women, shod with sandals, clothed with the simple, yet elegant tunic, and bearing each on her head a light and tremulous urn.* » (Nous traduisons.)

[2]*Ibid.*

[3]*Ibid.*, p. 221 : « *either bold individual creations, or sternly true to the truth of history* » (Nous traduisons.)

[4]Leslie Mitchell, *Bulwer-Lytton : the rise and fall of a victorian man of letters, op. cit.*, p. 90 : « Lytton déclara que *Les Derniers Jours de Pompéi* était le roman qu'il aimait le moins, parce qu'il ne pouvait pas s'y montrer assez égocentrique. » (Nous traduisons.) (« *Lytton claimed that* The Last Days of Pompeii *was his least favourite novel, because he 'could not be egotistical eno' in it'*. »)

[5]*Ibid.*, p. 111 : « *For most of his life he wrote for an audience whose taste he despised*. » (Nous traduisons.)

par son statut d'artiste, incarnant une sorte de *dandy* sans compromissions. Son anoblissement et sa place à Westminster Abbey prouvent la reconnaissance dont il a pu jouir, bien qu'elle fût encore en-deça de celle qu'il pensait être en droit de mériter. Sa conception du monde et de l'art était aristocratique en tout point.

Un Athénien installé à Pompéi, Glaucus, tombe amoureux de la jeune Ione, qui vit sous la protection de son frère, Apécidès. Face au couple, Arbacès, un prêtre égyptien du culte d'Isis, joue le rôle du méchant. Il convoite bien évidemment la belle Ione et multiplie les manigances pour se l'approprier, jusqu'à piéger Glaucus en le faisant accuser du meurtre d'Apécidès. À cette intrigue déjà bien touffue et très riche en péripéties, s'ajoutent une femme-enfant esclave et aveugle (Nydia)[1], amoureuse de Glaucus et tiraillée entre le bonheur qu'elle lui souhaite et sa jalousie envers Ione ; une patricienne sans scrupules, Julia, jalouse de Ione par vanité plus que par amour ; et des sectes secrètes (culte d'Isis, sorcière, et christianisme émergeant). Mais le plus signifiant dans cette histoire, c'est l'attente, celle de l'éruption du volcan, seule véritable force dynamique face à cette agitation vaine des hommes se déroulant en contrebas.

Étrangement, le premier grand roman latin semble davantage valoriser la culture grecque. En ceci, sans doute mime-t-il le sentiment d'infériorité que les Romans cultivaient vis-à-vis de la Grèce... Glaucus relève ainsi à plusieurs reprises la lourdeur avec laquelle les Pompéiens essayent de copier sa culture, et jusqu'à sa religion : « stupides Romains, tout ce qui a été grand a été grec ! »[2] s'écrie-t-il ainsi, dans une traduction de H. Lucas qui élargit le propos original qui ne concernait en réalité que les individus (« *whoever* »). En réalité, c'est l'Antiquité dans son ensemble qui est célébrée dans *The Last Days of Pompeii* : du cadre romain aux personnages grecs et égyptiens. Sans doute est-ce ce syncrétisme religieux et culturel qui a également plu à Bulwer-Lytton, lui qui fait remarquer au sage Salluste (personnage positif et grâce à qui la vérité sur chacun est rétablie à la fin) : « vous autres Pompéiens, vous savez combiner ensemble la Grèce et Rome »[3].

La conversion au christianisme et l'arrière-plan mêlant décadence et religions orientales délétères pourraient soulever la question de l'appartenance de ce roman à la littérature apologétique. Pourtant, comparé à *Fabiola* par exemple, la religion n'est pas aussi envahissante. (Bien que les gentils chrétiens survivent à l'éruption alors que périssent les méchants.) La chrétienté

[1]Personnage qui a les faveurs de Gilles Nélod (*Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 173 : « psychologiquement l'œuvre est faible, sauf en ce qui concerne le personnage de Nydia ».)

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.*, p. 305 : « *dull Rome! whoever was truly great was of Greece !* »

[3]*Ibid.*, p. 284 : « *you Pompeians combine all that is most eligible in Greece and in Rome* ». Notons ici que la traduction d'Hippolyte Lucas ne rend pas justice au sens complet : le texte original insiste sur l'idée que Pompéi rassemble ce qu'il y a de *meilleur* dans chacune des deux cultures.

ayant ici plus une valeur de motif dramatique que de véritable engagement apologétique de la part d'un auteur qui ne s'est jamais montré un croyant convaincu.

La diffusion de *The Last Days of Pompeii* est immédiate en France grâce à la traduction qu'Amédée Pichot fait paraître dès 1834. Cette traduction quasi instantanée prouve l'intérêt existant pour ce texte et c'est en même temps elle qui a permis que se renforce la popularité du texte en offrant aux non-anglophones le plaisir de la découverte de ce premier grand roman à l'antique. Les éditions sont en effet multiples en Angleterre (trente-deux jusqu'en 1914) et en France, toutes dans la traduction d'Hippolyte Lucas à partir de 1859. C'est d'ailleurs celle que les Belles Lettres continuent d'utiliser dans leur édition de 2007. L'impact de ce roman à l'antique, mêlant romanesque et archéologie ne se limite donc pas à la Grande-Bretagne. L'Allemagne prend également connaissance de *The Last Days of Pompeii* quasiment dès sa sortie grâce à la traduction de Friedrich Notter en 1835. Là encore les rééditions se succèdent (1837, 1845, 1852), preuve du succès du roman, qui inspire même un opéra confidentiel de Julius Pabst en 1840 à Dresde. Traductions immédiates et multiples parutions témoignent bien de l'intérêt majeur que les contemporains de Bulwer-Lytton portent à ce roman qui a su profiter de l'air du temps empli des vapeurs pompéiennes suite à la redécouverte de la cité ensevelie, tout en le mêlant ingénieusement à la mode historico-romanesque de 1830. Dans la droite ligne d'un Walter Scott, mort deux avant la parution de *The Last Days of Pompeii*, qui se serait découvert une âme romaine, « Bulwer invente la recette la plus réussie de cette archéofiction romantique, celle qui va s'imposer ».[1]

[1]Göran Blix, « Les lendemains de Pompéi : Edward Bulwer-Lytton et l'archéofiction française », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre*, *op. cit.*, p. 63.

b. Acté

Pour un homme ayant connu neuf régimes différents, du Consulat aux débuts de la IIIe République, il n'est finalement pas surprenant qu'Alexandre Dumas se soit senti si à l'aise dans le genre qui faisait les beaux jours du XIXe siècle : le roman historique, et notamment sa variante générique : le roman historique d'aventures. Avide de ces romans, le peuple semble alors chercher dans le récit et ses multiples rebondissements un miroir, ou plus sûrement un fantasme, lui qui cherche tant à agir sur l'histoire de son siècle, à coup d'émeutes et de révoltes.

D'autre part, il est indéniable que Dumas est profondément attaché à la Méditerranée, et à l'Italie en particulier. C. Aziza[1] a par ailleurs relevé et commenté tous les éléments montrant l'attachement de Dumas à l'Antiquité, du plus anecdotique comme les noms romains qui peuplaient sa basse-cour (Jugurtha le vautour et César le coq) au plus intéressant : Dumas a été directeur des fouilles de la cité et du musée archéologique de Naples, autrement dit de Pompéi, par décret du 14 septembre 1860.[2]

« Il n'est guère d'époque qui n'ait échappé à la boulimie historique de Dumas »[3], constate J. Tulard. Si l'auteur préfère l'Histoire de France (du XVIème siècle à l'Empire), l'un de ses premiers romans a cependant l'Antiquité pour cadre, puisqu'il s'agit d'*Acté*, retraçant l'aventure amoureuse d'une jeune Corinthienne, sur laquelle Néron a jeté son dévolu, ainsi que sa conversion au christianisme. L'œuvre date de 1839 et on peut supposer que son écriture a été déterminée par un voyage que Dumas a fait en Italie en 1835.[4] Il y retournera en 1852 pour préparer *Isaac Laquedem*. Et en tout, six volumes de ses *Impressions de voyage* seront consacrés à l'Italie. Parmi ses lieux de pérégrinations il faut aussi compter Monte-Cristo qui lui inspirera le roman que l'on connaît. En 1834, Dumas rédige un prospectus dans lequel on peut lire que grâce à un mécénat gouvernemental il va pouvoir prendre part à « un voyage tout de poésie, d'histoire et de science, exécuté autour de la mer Méditerranée [qui] manquait, non seulement à la France, mais à l'Europe »[5]. Dumas ne limite pas sa visite à la ville de Rome mais pendant six mois il parcourt « un peu de Corse, d'Italie et de Sicile »[6]. Il parle aussi de cette expérience dans la préface de *Caligula*

[1]Claude Aziza, «Alexandre Dumas et l'Antiquité », Michel Arrous (éd.), *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, p. 19-24.

[2]Cet épisode napolitain ainsi que les relations entrenues par Garibaldi et Dumas sont narrés par Claude Shopp, *Alexandre Dumas, op. cit.*, p. 516-545.

[3]Jean Tulard, *Alexandre Dumas*, Paris, PUF, coll. « Figures et Plumes », 2008, p. 53.

[4]Voir la narration qu'en fait Claude Schopp dans *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 1997, p. 287-299.

[5]Cité dans *ibid*., p. 277.

[6]*Ibid*., p. 301.

Né en Picardie la même année que Victor Hugo, Alexandre Dumas n'a *a priori* pas de raison de s'attacher à une Italie qui lui est bien lointaine, d'autant plus que ses origines seraient à chercher du côté de Saint-Domingue. Mais c'est sans compter l'éclat que projette la péninsule italienne sur toute l'Europe à cette époque. Rapidement orphelin de père, le petit Dumas a vécu avec sa mère, issue de la petite bourgeoise, des conditions qui risquaient de les faire basculer dans la pauvreté. Alexandre Dumas sera autodidacte, sa formation scolaire n'ayant pas été d'une grande utilité d'après Claude Schopp : « il savait peu de choses en entrant au petit collège, il ne saura rien lorsqu'il en sortira, si l'on excepte quelques rudiments de latin »[1]. Alexandre Dumas aurait pu se contenter d'une carrière dans la petite administration, mais sa soif de lecture et son envie d'écrire pour le théâtre lui font mener les deux activités de front, s'inspirant des « chroniques de Shakespeare et Schiller » et de « Walter Scott pour la dramaturgie »[2], jusqu'au succès de la première d'*Henri III* en 1829 sous le regard de Louis-Philippe d'Orléans. C'est alors l'époque où Alexandre Dumas fréquente les salons littéraires de Victor Hugo, Charles Nodier et Alfred de Vigny. Bientôt arrive la bataille d'*Hernani*, mais c'est dans celle des Trois-Glorieuses qu'il s'engage réellement, descendant dans la rue, se battant au côté des révolutionnaires, forgeant sa conscience politique en affrontant les soldats de Charles X, faisant l'Histoire en somme. Puis c'est l'éclatant succès d'*Antony* en 1831, à l'époque où la Révolution se transforme en pouvoir bourgeois. Déçu de voir s'échapper la promesse d'une République, Dumas prend ses distances avec la bourgeoisie. Avec peu de conviction, il collabore à l'écriture de *Térésa* avec Auguste Anicet-Bourgeois : la pièce s'ouvre sur les deux personnages narrant une éruption du Vésuve à laquelle ils ont assisté alors qu'ils étaient en voyage à Naples. Les nouvelles émeutes et l'épidémie de choléra incitent alors Dumas à quitter Paris pour la République suisse où il reste trois mois. Après un bref retour à Paris, il repart pour l'Italie. Il devient alors difficile pour l'auteur de reconquérir le public du théâtre parisien, ce qui le force à accepter un contrat avec *La Presse* en juin 1836 : il devra faire œuvre de critique théâtral, de feuilletoniste hebdomadaire (produisant des scènes historiques de l'histoire de France) et d'éditorialiste politique. C'est la naissance du feuilleton historique populaire. Une dernière incursion dans le théâtre avec *Caligula*[3], « une mise en œuvre de ses visions d'Italie, Pompéi, Girgenti, Paestum, Rome »[4], et Dumas fait ses adieux à la tragédie en 1838. L'année suivante voit la naissance du roman qui nous occupe ici : *Acté*, publié en feuilleton dans la *Revue et gazette musicale de Paris.* « Le romancier Dumas naît du besoin. »[5] Car si le théâtre reste le genre

[1]*Ibid.*, p. 26.

[2]*Ibid*., p. 94.

[3]Claude Aziza signale une autre pièce à sujet antique qu'Alexandre Dumas aurait brûlée vers 1827 : *Les Gracques*. (Claude Aziza, préface de : Alexandre Dumas, *Mémoires d'Horace, op. cit.*, p. XXII.)

[4]Claude Schopp, *Alexandre Dumas, op. cit.*, p. 310.

[5]*Ibid.*, p. 316.

noble, c'est le roman qui permet de s'assurer de quoi vivre. Avec *Acté*, Dumas met à profit ses recherches historiques effectuées pour *Caligula*, notamment la lecture de *Rome au siècle d'Auguste* de Charles Desobry. Non seulement *Acté* est l'une des rares incursions de Dumas dans le récit antique, mais c'est aussi et surtout « son premier roman historique, dans lequel la fiction l'emporte enfin sur la simple chronique dramatisée »[1]. Ce qui n'était au départ qu'un moyen de subsistance prend la forme d'une mission d'éducation et de divertissement dont *Acté* fut le premier jalon. Plus tard il s'intéressera davantage à la biographie à travers ces *Grands hommes en robe de chambre* où il consacre un « épisode » à *César* (édition originale 1855-1856) et un à Auguste (inachevé, 1857), et avec *Mémoires d'Horace*[2] (1860). L'Antiquité était son grand projet, lui qui annonçait : « J'ai toute l'Antiquité à faire ou plutôt à *refaire*, car jusqu'à présent on ne l'a guère que *défaite* »[3].

Acté, c'est l'Antiquité qui a pris les couleurs du romantisme, bien que Gilles Nélod le trouve « fort pâle »[4] et que le biographe Daniel Zimmermann estime que « on ne le lirait plus aujourd'hui s'il n'était pas signé Dumas ! »[5] De fait, si la littérature critique sur Dumas est foisonnante[6], ce petit roman semble être tombé dans l'oubli, éclipsé par les grands succès populaires qui l'ont suivi.

L'histoire est celle de l'amour fou qu'une jeune fille porte à l'empereur Néron, qui ne souffre pas ici d'une image aussi noire qu'elle pourra l'être par la suite dans le fameux *Quo Vadis* par exemple.[7] Il est montré comme un amant instable, autant manipulateur que victime de sa propre mère, séducteur mais cruel, pensant faire de son eunuque, Sporus, un être comblé sans réaliser qu'il le couvre « d'humiliations dorées »[8]. Il est presque davantage présenté comme un dieu antique que comme un tyran. Le récit ne s'intéresse en effet pas uniquement à la jeune fille qui lui prête son nom, mais s'étend largement, notamment dans les derniers chapitres, sur l'empereur. En un sens, ce déplacement de la focalisation du personnage éponyme à un autre, censé être moins respectable, est ce qu'on retrouvera dans *Quo Vadis* : le titre est une citation de l'apôtre Saint Pierre et pourtant

[1] *Ibid.*

[2] « Pseudo-mémoires, supposés découverts dans la Bibliothèque du Vatican, couvrant la période 65 à 29 avant Jésus-Christ, sans doute écrits en collaboration. Prépublication inachevée : *Le Siècle* (irrégulièrement) : 16 février-19 juin 1860. Publication : Éditions de Claude Aziza. Les Belles Lettres, 2006, 418 p. » dans Claude Schopp, *Alexandre Dumas Dictionnaire*, Paris, CNRS, 2010, p. 375.

[3] Lettre à Pierre-Jean de Béranger datée de la fin février 1845, cité dans Claude Schopp, *Alexandre Dumas Dictionnaire, op. cit.*, p. 269.

[4] Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 98.

[5] Daniel Zimmermann, *La vie galopante d'Alexandre Dumas*, Paris, Livre de Poche jeunesse, 2002, p. 98.

[6] Voir ainsi la biographie d'Alain Schopp, *op. cit.*, mais aussi Michel Arrous (éd.), *Alexandre Dumas : une lecture de l'histoire*, *op. cit.*, 2003.

[7] « Le Néron de Dumas est très éloigné de celui des historiens romains : jeune, beau, esthète égaré dans un monde cruel et sans esprit, il est finalement sympathique. Il faudra attendre Renan et surtout le *Quo vadis ?* de Sienckiewicz pour imposer à nouveau la phase sombre du persécuteur des chrétiens. » : Jean Tulard, *Alexandre Dumas 1802-1870*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 53. Nous sommes très réservée quant à la possibilité pour le lecteur de trouver le Néron de Dumas « sympathique »...

[8] Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 221.

l'éclairage est davantage mis sur Pétrone, dont la mort clôt même l'œuvre, après le martyre de Pierre censé être l'aboutissement et l'apogée des romans sulpiciens. Acté est donc une jeune Corinthienne dont Néron s'éprend lors d'un voyage, sans lui révéler sa véritable identité car c'est anonymement qu'il a fait le déplacement afin de participer à des jeux. Dumas mêle ici sources historiques et fiction puisque s'il est fait mention d'une « Acté » dans les *Annales* de Tacite (XIII, 12, 46 et XIV, 2), rien de plus ne nous est dit sur cette jeune affranchie. Dumas en fait d'ailleurs une jeune femme libre issue de Grèce, sans doute afin de multiplier les échelles de l'exotisme, comme cela est courant dans les romans antiquisants (on vient d'en voir un exemple dans *The Last Days of Pompeii* avec Glaucus le Grec et Arbacès l'Égyptien). Acté suit donc son amant à Rome et ne découvre qu'une fois partie quelle est sa véritable identité. Après quelques jours dans le cercle de l'empereur, où elle côtoie Sporus qui arbore un accoutrement tantôt féminin, tantôt masculin (on lui dit qu'il s'agit de jumeaux), la jeune fille pure s'effarouche. Agrippine cherche alors à s'attirer la confiance d'Acté qui finit par la lui donner. Et c'est même la Corinthienne qui sauve la mère incestueuse du naufrage, comme dans l'histoire racontée par Tacite (XIV, 2) avant d'être à son tour recueillie par Paul de Tarse. L'initiation au christianisme peut commencer : Acté est celle qui a été entraînée dans le péché par Néron (bien qu'elle n'ait jamais accompli d'acte moralement répréhensible, la souillure est plutôt une contamination par simple contact), et qui cherche à racheter son âme. Mais Dumas semble bien plus intéressé par l'histoire de Néron qui occupe la majeure partie de cette seconde moitié du récit (qui s'était d'abord intitulé *Histoire d'un ténor*[1]) et il fait d'ailleurs preuve de davantage d'exactitude historique concernant l'histoire romaine (les sources affleurant plus ou moins explicitement sous son récit), que l'histoire religieuse : Paul de Tarse y est en effet présenté de manière erronée comme un des compagnons des apôtres, ayant connu Jésus. Si Acté se retrouve bien dans l'arène en tant que nouvelle Blandine, le récit échappe cependant aux scènes martyrologiques des romans sulpiciens puisqu'elle est sauvée. On n'assiste donc pas aux souffrances expiatoires des chrétiens dans l'arène. Quant au mot de la fin, il est laissé à la narration de l'accession au pouvoir de Galba et à la mort de Néron.

Acté est un roman de jeunesse, la maîtrise et la clarté des péripéties n'y sont pas toujours très assurées. Quant au traitement du personnage d'Acté lui-même, il aurait pu profiter de davantage de profondeur. Mais ce roman historique, le premier de Dumas, est l'un des seuls consacrés à l'Antiquité avec *Jules César* si l'on excepte le non-achevé *Isaac Laquedem*[2] qui relevait

[1]C'est sous ce titre que le roman paraît dans la *Revue et Gazette Musicale de Paris* en 1837.

[2]*Isaac Laquedem* crée des sutures entre les différents moments de civilisation. Ainsi, dans le chapitre V « Urbi et orbi », Isaac découvre Rome à travers un parcours qui joue sur le plaisir de la reconnaissance du lecteur, où se mêlent les mentions de Germanicus, Claude, Caracalla, César, la place Saint-Pierre, la basilique de Constantin... Puis Isaac descend dans un monde souterrain (chapitre « Le voyage ») où il assiste à une

cependant plus d'une fresque embrassant toute l'histoire de l'humanité que d'un simple roman historique à la romaine. Publié en feuilleton pour la première fois en 1838[1], soit quelques années seulement après *The Last Days of Pompeii* (Dumas en a-t-il eu connaissance ? Vu l'immense popularité du roman et la réputation d'infatigable lecteur de Dumas, nous sommes tentée de répondre positivement à cette question.), puis en 1839 chez Louis Dumont pour l'édition *princeps*, ce roman mineur a connu plusieurs rééditions : notamment en 1854 (Michel Lévy Frères), 1865 (Calmann-Lévy), 1871 (Michel Lévy Frères), 1891 et 1895 (Calmann-Lévy), puis une demi-douzaine d'autres chez divers éditeurs tout au long du XXe siècle et jusqu'à nos jours. L'intérêt pour ce roman à l'antique non sulpicien semble donc être le même que pour la fameux *Fabiola* de Wiseman qui compte sensiblement le même nombre de rééditions. Preuve qu'il y a alors de la place pour toutes les formes de romans à l'antique, et que le prisme païen est tout autant convoité que l'exploration des débuts du christianisme. Il est d'ailleurs fort probable que les lecteurs fussent les mêmes, les romans sulpiciens servant autant à attiser la foi qu'à exciter les appétits voyeuristes de lecteurs se délectant des souffrances endurées par les chrétiens. C'est en tout cas que ce que s'est attachée à montrer Marie-France David de Palacio qui trouvent les mêmes causes dans les descriptions des mœurs décadentes que dans celles des supplices car « la dénonciation morale, apparent moteur de ces « romans de mœurs », masque mal la complaisance des auteurs[2] ». M.-F. David de Palacio pousse même la démonstration jusqu'à prouver, dans *Antiquité latine et Décadence*, que la mort du martyr devient un spectacle esthétique avec « énumération complaisante des instruments de torture préfigur[ant] les jardins des supplices fin de siècle »[3].

Acté n'a cependant pas connu la même popularité européenne que le roman phare de Bulwer-Lytton : la plus ancienne traduction que nous avons pu retrouver ne remonte qu'à 1905 pour l'Allemagne[4] et l'Angleterre[5]. Alexandre Dumas avait entre temps écrit d'autres œuvres majeures

---

bataille de Pharsale qui ne cesse d'être rejouée, rencontre le centaure Chiron, Médée, Prométhée et enfin les Parques. Le syncrétisme se poursuit dans un mélange d'histoire, de littérature et de mythologie. (Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem*, (1853), Paris, Les Belles Lettres, 2005.)

[1]L'article « Acté » du *Alexandre Dumas Dictionnaire* de Claude Schopp (*op. cit.*) indique que le roman a d'abord été publié sous forme fragmentaire dans *La Presse*.

[2]Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin de siècle*, *op. cit.*, p. 343.

[3]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, *op. cit.* p. 29. Cela est vrai aussi dans des romans plus récents, tel *La Colère de l'Agneau* où Guy Hocquenghem décrit très longuement le châtiment des chrétiens accusés de l'incendie de Rome. (Guy Hocquenghem, *La Colère de l'Agneau*, Paris, Albin Michel, 1985.)

[4]Alexandre Dumas, *Akte : historischer Roman aus der Zeit Neros*, traduit par Clara Laufer, Stuttgart, Franckh, 1904.

[5]Alexandre Dumas, *Acté*, dans *The Novels of Alexandre Dumas ... Newly translated by A. Allinson*, Londres, Andrew Lang, 1905.

bien plus reconnues et populaires qui ont eu la préférence des traducteurs : *Les Trois Mousquetaires* ont été traduits (par William Barrow) et diffusés dès 1846 en Angleterre par exemple, et dès 1844 en Allemagne (par August Zoller).

c. Arria Marcella

Ce célèbre récit de Théophile Gautier, publié en 1852 dans *La Revue de Paris*, s'inscrit dans la tradition littéraire du voyage d'Italie du XIXe siècle, qu'a effectué Gautier entre août et début novembre 1850[1] [2], tout en poursuivant une autre tradition : celle des nouvelles fantastiques avec retour de l'antique, initiée notamment en 1837 par Prosper Mérimée avec *La Vénus d'Ille*. On observe d'emblée ce point commun avec les deux auteurs évoqués précédemment : c'est le contact direct avec l'Italie qui déclenche le désir d'écrire sur l'antique.

Né en 1811 dans une famille modeste malgré les relations de sa mère Adélaïde, fille de l'intendant du château de Mauperthuis, Théophile Gautier quitte Tarbes à l'âge de trois ans, son père s'étant vu proposer une place à Paris. D'après Stéphane Guégan, ces premières années sont vues par Gautier comme « un Paradis perdu »[3] qui résonnera dans ses écrits. Infatigable lecteur (ce dont témoignera la profonde intertextualité de ses œuvres), Gautier est durablement marqué par *Paul et Virginie* et *Robinson Crusoë* (faisant alors partie des *classiques* de la littérature jeunesse) comme le rappelle Stéphane Guégan. La famille Gautier, appartenant dorénavant à la petite bourgeoisie, offre à son aîné une éducation tranquille mais « d'un assez bon niveau, notamment en vers latins »[4], que son père lui enseigna avant son entrée à l'école, matière dans laquelle il obtient deux accessits du concours général au cours de sa scolarité. Comme beaucoup de lycéens (et de futurs poètes) de son époque, Théophile Gautier compose de la poésie latine[5], inspirée de Virgile et Ovide, que l'abbé de Montesquiou, protecteur de la famille, ne trouve cependant pas assez classique tant dans sa forme que dans ses évocations.[6] Il faut dire que le jeune Théophile s'intéresse alors au latin moins classique, celui de Martial, Catulle ou Pétrone, loin des anthologies scolaires aux textes droits et vertueux. C'est ce que Sainte-Beuve confirme en parlant d'un « goût singulier pour l'espèce de latin qui n'est pas précisément celui qu'on recommande le plus »[7]. Et Gautier en convient lui-même :

---

[1]À propos du séjour italien de Gautier voir Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, notamment p. 386-387, et Henri Bédarida, *Théophile Gautier et l'Italie*, Paris, Boivin, 1934.

[2]Pierre Laubriet suppose que la rédaction a débuté à l'hiver 1851 puisque le début « Trois amis […] visitaient l'année dernière » ferait directement référence à la visite que Gautier a faite à Naples en octobre 1850 : Pierre Laubriet, notice de *Arria Marcella*, Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, tome II, Pierre Laubriet (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1286.

[3]Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 16.

[4]*Ibid.*, p. 18.

[5]Et aussi un traité de natation inachevé, en latin, *De Arte natandi*, d'après Auguste Maquet.

[6]*Ibid.*, p. 25.

[7]Sainte-Beuve, « Théophile Gautier », *Le Constitutionnel*, 16 novembre 1863.

> Si j’ai quelque instruction et quelque talent, c’est à lui [son père] que je les dois. Je fus assez bon élève, mais avec des curiosités bizarres, qui ne plaisaient pas toujours aux professeurs. Je traitais les sujets de vers latins dans tous les mètres imaginables, et je me plaisais à imiter les styles qu’au collège on appelle de décadence. J’étais souvent taxé de barbarie et d’africanisme, et j’en étais charmé comme d’un compliment.[1]

La bonne maîtrise du latin scolaire a permis à Gautier, comme à d'autres, de s'aventurer hors des sentiers balisés par la pédagogie vertueuse du XIXe siècle. Bien qu'ayant pris en horreur l'enseignement du latin tel qu'il était pratiqué dans les « bagnes scientifiques »[2] (et dont le conformisme a créé une forme d'inutilité qui sera moquée dans *Arria Marcella*), Gautier n'a vraisemblablement pas laissé cette expérience le détourner de l'Antiquité. Sans doute est-ce à mettre au compte de son père, qui, en bon humaniste, selon les propres mots de Gautier, l'avait en premier initié au latin. Lecteur curieux dans une maison à la bibliothèque garnie par un humaniste, il est raisonnable de supposer que Gautier a eu à sa disposition les textes latins que les professeurs sourcilleux avaient diligemment écartés des programmes scolaires.

Mais c'est d'abord à la peinture que Théophile Gautier se voit destiné : son écriture gardera ainsi cette approche plus picturale que musicale, et ses écrits seront nourris de ses travaux sur l'art. La fin des années 1820 voit « son entrée en romantisme »[3], préparé qu'il était par ses lectures des romans de Ann Radcliffe et par sa rencontre avec Victor Hugo en 1829, dont il devient un disciple : arborant avec conviction le gilet rouge lors de la bataille *d'Hernani*, soutenant la représentation du *Roi s'amuse* ou de *Marie Tudor*. Car le théâtre a toute son attention, lui qui se rappelle avoir sangloté d'émotion et d'enthousiasme à la représentation d'*Antony* de Dumas en 1831. Dans les mêmes années, c'est cependant de la poésie, en français cette fois-ci, qu'il continue de composer, ainsi qu'un essai inachevé sur Hoffmann, ce qui témoigne à la fois de sa bonne connaissance de la littérature allemande et de son intérêt pour le fantastique. Ainsi, en mai 1831 il publie son conte fantastique *La Cafetière* dans *Le Cabinet de lecture*. Le début des années 1830 est parsemé de publications de contes, nouvelles ou poèmes dans différentes revues, alors qu'il s'attèle à l'écriture de *Mademoiselle de Maupin*. Gautier ne cessera plus de publier : critiques d'art et littéraires, œuvres de fiction, récits de voyage. À la même époque (1837), Balzac lui propose de partir en Italie mais il est contraint de refuser à cause de ses engagements éditoriaux. Il lui faudra attendre août 1850 pour découvrir enfin l'Italie, en compagnie du vicomte Louis de Cormenin. (Il y retournera en 1869.)

---

[1]Théophile Gautier, *Théophile Gautier par lui-même*, *L'Illustration*, 9 mars 1867.

[2]*Le Figaro*, 9 décembre 1836, cité par Pierre Laubriet dans la notice de *Arria Marcella*, dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles II*, *op. cit.*

[3]*Ibid.*

De son périple italien, Théophile Gautier a rapporté des récits de voyage, dans la tradition de l'*Italienische Reise* de Goethe[1] ou des *Impressions de voyage* de Dumas[2], publiés en feuilletons dans *La Presse* dès septembre (la demande d'argent est pressante) puis réunis dans *Le Voyage en Italie*, dont l'édition définitive verra le jour en 1875 (chez Charpentier). (Henry James découvrira l'Italie avec à la main la version de 1852, *Italia.*) Restant d'abord à Venise, Gautier arrive à Rome en octobre 1850, puis visite Naples, Pompéi et Herculanum à la fin de ce même mois. Mais l'Italie méridionale n'a été abordée que par le biais de la fiction : *Avatar* pour Rome, *Jettatura* et donc *Arria Marcella* pour Naples et Pompéi.[3] La relation de Théophile Gautier à l'Italie est forte, depuis sa jeunesse où elle constituait un mythe romantique de la douceur de vivre. L'Italie est aussi pourvoyeuse d'histoires amoureuses dans la vie personnelle de Gautier. Mais comme souvent, la confrontation entre le fantasme d'un pays que l'on s'est imaginé — (et les connaissances de Théophile Gautier sur ce pays sont vastes[4], notamment par le biais des Italiens fréquentés à Paris, dont la poétesse Irene Ricciardi et le Comte Gabrielli qui avait mis en musique le critiqué livret *Gemma* écrit par Gautier, et par *Contes d'Espagne et d'Italie* d'Alfred de Musset qui lui firent forte impression) — et l'expérience réelle tourne à la déception :

> L'expérience italienne se montre donc à certains égards déroutante, la recherche de l'idéal aboutit souvent à un démenti, à une dissonance, parfois à une déception ; n'empêche que l'image du pays de l'âme et l'attachement qu'il inspire restent intacts dans l'esprit du poète.[5]

Cela conduit par conséquent Théophile Gautier à se désintéresser de l'Italie du présent[6] (bien qu'on puisse observer des liens entre l'écrivain et les révolutionnaires italiens de l'époque, ce qui conduira d'ailleurs les autorités vénitiennes à lui intimer l'ordre d'écourter son voyage) pour lui

---

[1]Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, *op. cit*. Le voyage en lui-même a été effectué dans les années 1786-1787.

[2]Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*, Paris, A. Guyot, Charpentier et Dumont, 1834-1837, mais aussi, du même auteur : *Nouvelles impressions de voyage : Quinze jours au Sinaï*, Paris, Dumont, 1839 ; *Nouvelles impressions de voyage. Midi de la France*, Paris, Dumont, 1841 ; *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, Paris, Ancienne maison Delloye, Garnier frères, 1847-1848 ; *Impressions de voyage. Suisse*, Paris, Michel Lévy frères, 1851 ; *De Paris à Astrakan, nouvelles impressions de voyage. Première et deuxième série*, Paris, Librairie nouvelle A. Bourdilliat et Cie, 1860.

[3]À cela il faut ajouter le prologue du *Joueur de Flûte* d'Émile Augier intitulé *La Femme de Diomède* (1860), dans lequel passé et présent se superposent, ainsi qu'un ballet jamais représenté : *La Statue amoureuse* (1853), où magie et ambiance de bacchanales se mêlent dans une réécriture du mythe de Pygmalion (la statue de Vénus se transformant en courtisane de la Renaissance).

[4]D'après Ida Rampolla del Tindaro, Gautier s'est sans aucun doute beaucoup documenté sur l'Italie méridioniale en général, et sur l'histoire et l'art napolitain en particulier, ce dont témoignent les innombrables citations qui parcourent son œuvre.

[5]Giovanni Bellati, Ida Merello, « Introduction », Giovanni Bellati (éd.), *Théophile Gautier en Italie. Images, itinéraires, interférences*, Rome, Aracne, 2011, p. 12.

[6]Ce que montre Cecilia Rizza, « L'Italia che non c'è » dans *ibid.*

préférer une Italie atemporelle, celle des artistes qui le passionnent et des paysages ou des ruines qui l'inspirent. Théophile Gautier sait rendre la vie napolitaine et ses aspects pittoresques, que ce soit dans ses nouvelles ou son théâtre, tout en délaissant la situation sociale présente car il était « enfermé dans son besoin d'évasion fantastique »[1]. Mais, paradoxalement, cette évasion fantastique par le biais du cadre italien sert en réalité à dévoiler le paysage mental de l'auteur. La fascination exprimée dans *Arria Marcella* montre bien que malgré la désillusion peut-être éprouvée par le voyage, l'Italie reste pour Gautier un réservoir d'images propices à « déclencher l'imagination créatrice »[2].

L'argument d'*Arria Marcella* est bien connu : le jeune Octavien visite Naples et Pompéi avec des amis et se retrouve pris de fascination pour le moulage d'un sein[3] exposé dans une vitrine du musée archéologique. Puis, parcourant les ruines pompéiennes, il est ému par ce décor prêtant à la rêverie. La nuit venue, ses pas l'entraînent vers la cité morte qui semble alors s'éveiller pour lui. Côtoyant les habitants le temps d'une sortie au théâtre, il retrouve celle dont provient le moulage. Il s'agit bien sûr d'Arria, jeune Pompéienne qui l'invite dans sa couche avant qu'ils ne soient surpris par son père, furieux. Celle qui fut chair redevient alors statue et Octavien retrouve le présent. « En proie à une mélancolie morne »[4], Octavien ne trouvera jamais le bonheur dans le mariage, son cœur ayant été ravi à Pompéi.

Il peut sembler en apparence surprenant d'inclure ce récit dans la catégorie de ceux se déroulant dans l'Antiquité, car ses prémisses sont contemporains du temps de l'écriture. Or, la majeure partie des événements prend place *dans* le passé. Il est vrai que *Arria Marcella*, en ce qu'elle est « quête d'une forme antécédente, perdue, retrouvée, à jamais reperdue »[5] qui s'opère par le regard d'un contemporain, cultive un regard rétrospectif que l'on retrouvera dans les quatre romans de la seconde catégorie de notre typologie. Cependant, le recours au fantastique permet que soit donné au lecteur un tableau de l'Antiquité du Ier siècle.

---

[1]Ida Rampolla del Tindero, « Théophile Gautier e l'Italia meridionale », *Théophile Gautier en Italie. Images, itinéraires, interférences*, *op. cit.*, p. 128 : « chiuso nel suo bisogno di evasione fantastica » (traduction de Sophie Kerdraon). La critique précise dans le même article qu'il ne s'agit pas là d'un désintérêt pour la misère du peuple, mais plutôt d'une forme de respect de sa situation, qui en un sens mérite mieux qu'un traitement fictionnel.

[2]*Ibid.*, p. 13.

[3]Le vestige a aujourd'hui disparu, probablement trop malmené par les différentes expériences archéologiques menées sur lui. Il est hautement probablement que ce soit ce même vestige qu'évoque Chateaubriand dans ses carnets de voyage en Italie : « Sous ce premier portique, il en existe un second : c'est là que fut étouffée la jeune femme dont le sein s'est imprimé dans le morceau de terre que j'ai vu à Portici : la mort, comme un statuaire, a moulé sa victime. » (Chateaubriand, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 1474.)

[4]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 77.

[5]Martine Lavaud, *Théophile Gautier : militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001, p. 293.

Cette nouvelle répond avec aisance aux impératifs du genre en termes de ménagement du fantastique. D'une part, il y a pour le personnage interrogation sur la nature de la réalité qui l'entoure et qu'il associe immédiatement au rêve. Ainsi, peut-on lire des phrases telles que :

> Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité.[1]
> Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout ou marchait dans un rêve.[2]

Il est d'ailleurs intéressant de noter que la première remarque se situe lors de la visite diurne de la ville alors que la seconde s'inscrit pleinement dans le moment où Octavien, dont a dit plus tôt qu'il marchait « d'un pas de somnambule », est transporté dans l'antique Pompéi ressuscitée. L'irréalité plane sur la ville et semble lui être intrinsèque en même temps que cette première phrase instaure un climat propice à l'onirisme.

D'autre part, on relève un brouillage des perceptions et des expressions figurant une réalité incongrue dès lors que débute « l'aventure » d'Octavien dans la ville revenue à la vie. Ainsi, Pompéi se retrouve plongée dans « un jour nocturne » dont l'oxymore rend difficile pour le lecteur la représentation d'un tableau aux contours incertains. Alors que se met en place autour de lui le théâtre de son illusion, Octavien n'est pas sûr de ses perceptions : il « croit »[3] voir, il « attribu[e] d'abord quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles » ce qu'il voit et entend. Les « formes » sont « entrevues », les « bruits » sont « indistincts », les « formes humaines » sont « vagues ». Et pourtant c'est sa réaction qu'on pourrait qualifier d'épidermique (« un léger frisson ») qui lui confirme que son « angoisse involontaire » est justifiée. Nous sommes là dans l'inquiétante étrangeté qui s'installe avant que ne débute l'indubitable expérience de la ville ressuscitée.

Claude Aziza voit en *Arria Marcella* « 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. »[4] Cette rêverie est justement ce qui permet au personnage de redonner littéralement vie à l'Antiquité, dans ce qui apparaît finalement comme une métaphore de l'acte d'écrire. Edward Bulwer-Lytton et Dumas revendiquaient déjà l'imagination pour donner vie, sur le papier, à l'antique. Gautier a intériorisé la démarche de ses précurseurs et,

[1] *Ibid.*, p. 21.

[2] *Ibid.*, p. 46.

[3] *Ibid*, p. 43, idem pour toutes les citations de ce paragraphe.

[4] Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 40.

sous l'influence conjointe du romantisme qui se focalise sur l'intime, en a fait un mécanisme fictionnel : par la licence fictionnelle, l'imagination d'Octavien donne vie, en réalité, à l'antique.

d. Der Falsche Nero

Lion Feuchtwanger est peu connu en France où l'on peine à trouver des traductions françaises de ses œuvres. Sur les soixante-dix-huit titres recensés (tous genres mélangés), seuls une douzaine d'entre eux ont bénéficié d'une traduction française, dont *Jud Süß (Le Juif Süss,* traduit par Maurice Rémon, quatre ans après sa parution, en 1929), *Der jüdische Krieg* (*La Guerre de* Judée) écrit en 1932 et traduit en 1996 par Jean-Claude Capèle, qui a également traduit *Die Söhne* (*Les Fils*, 1935) en 1998 et *Der Falsche Nero*. Concernant ce dernier, il fallut attendre 1984, soit cinquante ans après sa première publication en 1936 (Amsterdam, Querido Verlag) pour que soit diffusé en langue française[1] ce roman reflétant pourtant l'actualité brûlante de la fin des années 1930. En revanche, la traduction anglaise[2] parut dès l'année suivante, en 1937. De même, il n'existe quasiment aucune étude française consacrée à Lion Feutchwanger dont la postérité en Allemagne et aux États-Unis est pourtant manifeste. En 2004, une bibliographie complète ne mentionnait en effet que la thèse de Claudie Villard[3], portant sur la carrière dramatique de Feuchtwanger. Ce roman est également cité à une unique occasion dans la thèse de Vivien Bessières portant sur les références gréco-latines modernes.[4] La différence de traitement entre la France et les États-Unis s'explique par le contexte historique qui entoura la vie et le travail d'écriture de Lion Feuchtwanger.

Lion Feuchtwanger naquit le 7 juillet 1884 dans une famille juive aisée de Munich qui accorda une grande importance à ce que le jeune Lion reçoive une très bonne éducation. Scolarisé au Wilhelm Gymnasium, il apprit le latin et le grec, mais aussi l'hébreu. Après ses années lycéennes aux méthodes rigoureuses, Feuchtwanger entreprit des études de philosophie, de philologie et d'anthropologie à Munich et à Berlin, jusqu'à l'obtention d'un doctorat en 1907. Sa thèse portait sur *Der Rabbi von Bacherach* de Henri Heine. Hilde Waldo[5] remarque à ce propos que Feuchtwanger avait choisi là comme sujet le seul roman historique de Heinrich Heine, un genre dans lequel il allait bientôt faire montre de tout son talent. Mais Lion Feuchtwanger refuse de poursuivre une carrière académique, qui exigerait de lui qu'il abandonne sa judéité, et poursuit ses activités dans le

[1]Lion Feuchtwanger, *Néron l'imposteur*, traduit par Susi et Michel Breitman, Paris, J.C. Godefroy, 1984.

[2]Lion Feuchtwanger, *The False Nero*, traduit par Edwin et Willa Muir, Londres, Hutchinson & Co., 1937. À noter, la parution la même année d'une édition américaine dont seuls titre et pagination changent : Lion Feuchtwanger, *The Pretender*, traduit par Edwin et Willa Muir, New York, The Viking Press, 1937.

[3]Claudie Villard, *L'œuvre dramatique de Lion Feuchtwanger (1905-1948) et sa réception à la scène*, Bern, Peter Lang, 1994, cité dans John M. Spalek (éd.), *Lion Feutchwanger, a bibliographic handbook, vol. 3 : Secondary Literature*, Münich, K. G. Saur, 2004.

[4]Vivien Bessières, *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années 60 (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)*, *op. cit.*, p. 178.

[5]Hilde Waldo, « Lion Feuchtwanger : a biography », John M. Spalek (éd.), *Lion Feuchtwanger, the man, his ideas, his work*, Los Angeles, Hennessey & Ingalls, 1972, p. 4.

théâtre commencées durant ses études. Il continue ainsi d'écrire des pièces, devient critique de théâtre et publie son premier roman, *Der Tönerne Gott* en 1910. Ce n'est pourtant qu'après la Première Guerre Mondiale que Feuchtwanger devient réellement romancier. Entre-temps, il a parcouru l'Europe avec sa jeune épouse Martha avant d'être affecté en tant que metteur en scène des pièces de théâtre pour les armées. C'est de cette période que l'on peut dater l'émergence d'un engagement politique qui va peu à peu marquer profondément toute l'écriture de Lion Feuchtwanger. Il est d'ailleurs très conscient du tournant qu'a représenté pour lui l'expérience de la guerre : « la guerre m'a fait passer d'une surestimation de l'esthétique […] à ce qui est réellement essentiel »[1]. De fait, la production de Feuchtwanger se tourne vers l'expression du refus de la guerre (« Lied der Gefallenen », 1915) et la dénonciation des souffrances des prisonniers de guerre (*Die Kriegsgefangenen*, 1918, pièce interdite de scène). L'après-guerre marque les débuts de la carrière de romancier de Lion Feuchtwanger, avec le succès mondial de *Jud Süss*, écrit en 1922 mais publié en 1925, l'antisémitisme croissant en ayant retardé la publication. Bien conscient du climat délétère qui commence à empoisonner l'Allemagne, Feuchtwanger écrit ce que Hilde Waldo considère comme le premier roman contre Hitler[2] : *Erfolg*[3]. Nous ne sommes alors qu'en 1930. Mais ce roman est surtout remarquable par le tournant qu'il inaugure dans la pratique du roman historique tel qu'il est envisagé par son auteur : le point de vue est décentré, passant des héros individuels aux problèmes économiques et politiques de l'époque dépeinte. Se forge alors une théorie littéraire personnelle faisant la part belle à la perspective historique, parfois au détriment de la caractérisation des personnages.

> Traditionnellement, la fiction historique avait été soit un étalage grandiose de costumes exotiques, soit une analyse psychologique de figures quasi-historiques. Feuchtwanger élargit le champ du roman historique en y incluant un éclairage sur la nature du processus à l'œuvre derrière chaque événement, passé et présent.[4]

Cette approche sera particulièrement manifeste dans *Der Falsche Nero*, que Feuchtwanger écrira peu de temps après.

---

[1]Lion Feuchtwanger, « Versuch einer Selbstbiographie », *Die Literatur*, XXIX, 5 juin 1927, p. 569-570 (nous traduisons), cité par Hilde Waldo dans *ibid.*, p. 6.

[2]*Ibid.*, p. 10.

[3]Lion Feuchtwanger, *Erfolg : drei Jahre Geschichte einer Provinz : Roman*, (1930), Berlin, Aufbau Taschenbuch, 2011.

[4]Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », John M. Spalek (éd.), *Lion Feuchtwanger : the man, his ideas, his work*, *op. cit.*, p. 79 : « *Traditionnally historical fiction had ben either a grand display of exotic costumes and political intrigue or a psychological study of quasi-historical figures. Feuchtwanger enlarged the scope of the historical novel […] by including insights into the nature of the processes which governs all events, past and present.* » (Nous traduisons.)

Après l'accession d'Hitler au pouvoir, Lion Feuchtwanger est directement et immédiatement menacé par le nouveau régime à l'antisémitisme institutionnalisé. Sa maison est saccagée, son gardien est battu, ses biens sont confisqués et sa nationalité lui est retirée, ainsi que son doctorat.[1] Réfugié à Sanary-sur-Mer, qui devient rapidement un lieu d'exil privilégié par les artistes allemands, dont Thomas Mann et Bertolt Brecht, avec qui il se lie d'une amitié durable, Feuchtwanger s'engage activement contre le régime nazi, écrivant discours, articles, annonces radiophoniques et bien sûr romans.[2] En 1934, il fonde avec Heinrich Mann la *Bibliothèque allemande la liberté*.[3] C'est une période très prolifique, voyant la parution de cinq romans, dont *Der Falsche Nero* en 1936. Mais en 1940, conformément aux directives du gouvernement de Vichy, Feuchtwanger est arrêté et interné. Son épouse, Martha, parvient quant à elle à s'échapper et c'est grâce à ses efforts, conjugués à ceux de l'éditeur américain Benjamin Huebsch que Feutchwanger réussit à s'évader avec l'aide du consul américain à Marseille qui le cache chez lui. Avec d'autres (dont Heinrich Mann), les époux Feutchwanger parviennent à s'enfuir jusqu'au Portugal d'où ils rejoignent New York en octobre 1940.

Installé à Los Angeles, un « New Weimar » où se sont également réfugiés Thomas et Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Bertolt Brecht et d'autres, Feuchtwanger continue de puiser ses sujets d'écriture dans l'Histoire, récente (*Die Gesichte der Simone Machard*, pièce écrite en collaboration avec Brecht mais qui sera finalement un roman signé du seul Feuchtwanger en 1943 : *Simone*[4]), ou ancienne : *Waffen für Amerika*[5] sur les rapports entre la Révolution Américaine et la France de Louis XVI, *Die Witwe Capet*[6] à propos de Marie-Antoinette, ou encore *Jefta und seine Tochter*[7], son dernier roman, publié en 1957 et basé sur un épisode biblique. À sa mort en 1958, Lion Feuchtwanger laisse un essai inachevé, *Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen des historischen Dichtung*, « un grand hallelujah pour le roman historique », comme il le nomme lui-même dans sa préface, et plusieurs projets relatifs à l'Antiquité. Ainsi, il avait prévu d'écrire des nouvelles à propos de grands exilés de l'Histoire dont une consacrée à l'acteur romain Roscius. Étaient également en projet un roman sur Cléopâtre lors de son séjour à Rome, ainsi qu'un scénario centré sur la mort de César pour Walter Wanger, le producteur du *Cléopâtre* de Joseph Mankiewicz (1963).

[1]Hilde Waldo, « Lion Feuchtwanger : a biography », *op. cit.*, p. 12.

[2]Voir : Daniel Azuélos (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941*, Berne, Peter Lang, 2006.

[3]Thierry Feral, *Le national-socialisme : vocabulaire et chronologie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 207.

[4]Lion Feuchtwanger, *Simone*, (1943), traduit par Dominique Kugler, Paris, Fayard, 2001.

[5]Lion Feuchtwanger, *Die Füchse im Weinberg : 1. Waffen für Amerika*, (1946), Frankfurt am Main, Fischer, 1984.

[6]Lion Feuchtwanger, *Die Witwe Capet*, (1947), dans *Dramen Bd. II*, Berlin, Aufbau Verlag, 1984.

[7]Lion Feuchtwanger, *Jefta und seine Tochter*, (1957), Berlin, Aufbau Verlag, 1995.

Toute la production littéraire de Lion Feuchtwanger témoigne de ce double intérêt pour l'Histoire et pour l'engagement politique. La première étant souvent mise au service du second, ce que permet la croyance affichée dans le *nihil novi sub sole*. Car si les grandes forces historiques à l'œuvre ne sont jamais radicalement différentes quelles que soient les époques, alors leurs leçons sont aisément transposables. *Nihil novi sub sole*, telle est la croyance au cœur de la démarche de Lion Feuchtwanger, qui fait d'ailleurs figurer sur la page de titre de l'édition *princeps* de *Der Falsche Nero* les lignes suivantes, extraites de l'*Ecclésiaste* I, 9-11 :

> Ce qui a été est ce qui sera,
> Et ce qui s'est fait est ce qui se fera :
> Il n'y a rien de nouveau sous le soleil
>
> Qu'il y ait quelque chose dont on se dise :
> Vois ceci, c'est nouveau !
> Cela a déjà été aux siècles qui furent avant nous
>
> On ne pense pas à ce qui fut avant ;
> Et on ne pense pas non plus à ce qui sera après.[1]

L'éternel recommencement de l'Histoire affiché en ouverture de *Der Falsche Nero* dès sa parution ne laissait aucun doute quant à la cible visée par Lion Feuchtwanger : Hitler, et, d'après Hilde Wardo, ses deux acolytes : Goering et Goebbels.

Le style de *Der Falsche Nero* est très influencé par la pratique théâtrale de Lion Feuchtwanger[2] : il y a peu de descriptions, et l'auteur a clairement fait le choix de ne pas avoir recours au cadre exotique stéréotypé. Toute l'écriture est centrée en effet sur l'examen minutieux des consciences et comportements de chaque personnage de cette immense jeu de dupes qui fait d'un simple potier, Térence, un nouveau Néron, ou plutôt *le* Néron ressuscité, une sorte de double à la fois dangereux et grotesque d'Adolf Hitler. Pour M.F. David De Palacio, il s'agit d'« une réflexion sur le pouvoir de l'Acteur en même temps que la dénonciation politique de certaine résistible ascension »[3], divisée en quatre parties : *L'ascension*, *L'apogée*, *Le déclin* et *La chute*. En

---

[1]« *Was gewesen ist, das Gleiche wird sein, und was geschehen ist, das Gleiche wird geschehen, und es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Und geschieht auch etwas, von dem man sagt : Siehe, das ist neu, ists doch zwor auch geschehen in den Zeiten, die vor uns gewesen sind. Man gedenkt nicht derer, die zuvor gewesen sind ; also auch der Späteren wird man nicht gedenken.* » (Les deux premières strophes sont traduites par Jean-Claude Capèle, la troisième est notre traduction.)

[2]Cela explique sans doute qu'une adaptation théâtrale ait pu en être faite au Théâtre Pushkin de Leningrad en novembre 1938. (Voir : John M. Spalek (éd.), *Lion Feuchtwanger, a bibliographic handbook, vol. 4 : Reviews and Critical Literatur about Individual Works*, Munich, K. G. Saur, 2004.)

[3]Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines*, *op. cit.*, p. 383. De manière notable, 1936 est également l'année de l'écriture de *Mephisto* de Klaus Mann. Le fils de Thomas Mann y raconte l'histoire d'un acteur, Hendrik Höfgen, que l'on suit dans ses pérégrinations politiques jusqu'à son ralliement au parti nazi. Ce roman à clé (le protagoniste est inspiré de Gustav Gründgens, un ancien rival personnel de l'auteur) met lui aussi en scène un acteur et utilise la métaphore théâtrale pour dénoncer le régime nazi. En revanche,

effet, le récit, se déroulant en Syrie mais mettant en scène des personnages romains, suit les manigances du sénateur Varron qui tente de faire passer pour Néron un simple potier, Térence, sosie de l'Empereur, mort dix ans plus tôt (l'histoire commence sous le règne de Titus)[1]. En effet, Varron est en rivalité personnelle et politique avec Lucius Céion (Cejon dans le texte allemand), le gouverneur de Syrie qui voit d'un mauvais œil la présence de ce sénateur qu'il craint et méprise. Car Varron est un homme aux contacts étendus et à l'influence déterminante pour la politique menée en Orient, bien qu'il soit tombé en disgrâce à la mort de Néron. Lucius Céion représente ainsi le Romain fraîchement assigné en Orient, tentant de préserver la cohésion de l'Empire en imposant la culture romaine, alors que Varron est un habitué de la Syrie et y vit en prince exilé qui favorise le cosmopolitisme, plus par opportunisme et gain personnel que par philosophie. Les prémisses du roman naissent donc de la confrontation entre la volonté de romanisation de l'un et le pragmatisme tolérant de l'autre, d'emblée exposée dans les premières pages. Cependant, il ne faudrait pas croire que ce sont exclusivement les principes qui guident ces deux personnages, très soucieux de préserver leur pouvoir personnel.

Varron a un protégé de longue date : un maître potier du nom de Térence, originaire comme lui de Rome, et qui a installé sa fabrique de céramique à Édesse. Lorsqu'il était à Rome, Térence était bien connu de Néron, qui lui avait demandé, par plaisanterie, d'aller lire un message à sa place au Sénat. Le potier en avait été fort impressionné et avait senti monter en lui le goût du faste et du pouvoir, avant de remiser dans le fond de sa mémoire ce qu'il considérait comme le plus grand moment de sa vie. Jouant de la rumeur répandue selon laquelle l'Empereur Néron n'avait que feint sa mort pour venir se cacher en Orient, Varron demande donc à Térence de réinterpréter le rôle de sa vie, et s'arroge le soutien du roi Malloukh et son grand prêtre Charbil en leur faisant comprendre que si l'on découvrait que Néron était toujours vivant, alors toutes les décisions romaines prises depuis sa prétendue mort seraient caduques, y compris la fâcheuse décision que Rome s'apprête à prendre concernant le renouvellement des accords commerciaux avec le royaume parthe. La supercherie peut alors commencer : peu à peu Térence, toujours aidé de Varron qui tire les ficelles de ce pantin mégalomaniaque, parvient à convaincre le peuple qu'il est bien Néron. Fronto, un haut officier de la légion est chargé par Céion d'assassiner Térence-Néron, mais il joue double-jeu et prévient Varron, dont il convoite la fille Marcia et parce qu'il craint les répercussions d'un tel attentat sur sa garnison. Térence s'établit donc dans le palais du roi Malloukh et épouse Marcia, la fille de Varron. C'est alors que l'histoire se complique grandement, mettant en scène les différents complots et intérêts cachés des personnages déjà cités ainsi que ceux de d'autres personnages, tels

---

l'Antiquité n'y est point représentée et le cadre est celui, bien réaliste, de l'Allemagne du début des années 1930 (Klaus Mann, *Mephisto*, (1936), traduit par Louise Servicen, Paris, Denoël, 1975).

[1]Lion Feuchtwanger situa à la même époque sa trilogie *Josephus*.

que le roi Philippe de Commagène ou le centurion Trébon, ou Cnops l'esclave de Térence devenu secrétaire d'État. Si le moteur de l'histoire est fortement politique (rapprochement de l'Orient et de l'Occident, accords commerciaux, jeux d'influence sur la politique intérieure, opportunisme carriériste...), Térence n'a aucune autre velléité que d'être dans la *représentation* de son pouvoir. Il ne cherche pas à peser sur la politique, menée dans l'ombre par Varron, Malloukh, Trabon, Céion et les autres, mais à *être* Néron. Car bientôt, il finit par croire lui-même à son propre jeu. Au grand incendie de Rome, fait suite l'inondation de la ville d'Apamée, organisée en secret par Trébon, mais dont la faute est rejetée sur un attentat commis par les Chrétiens, afin que les habitants se rangent du côté de Térence-Néron. S'organisent alors des milices, « les vengeurs de Néron », dirigées par Cnops et Trébon et chargées de dénicher et d'emprisonner ou d'exécuter les ennemis politiques ou autres : partisans de Titus, chrétiens... Parmi ces victimes : Jean de Patmos, qui voit Térence-Néron comme l'antéchrist annoncé dans les Écritures, et qui parvient à prendre la fuite.

Acté se rend alors en Syrie pour identifier ce pseudo-Néron. Si elle est d'abord bouleversée par la ressemblance physique, elle reconnaît très vite que l'homme qui est en face d'elle n'est qu'un « petit comédien ridicule ». Elle s'attache pourtant à lui, ou plutôt au souvenir de Néron qu'elle retrouve à travers lui. Elle refuse cependant de céder à la demande de Varron : détruire les cendres du vrai Néron pour prouver qu'elle croit dans le faux Néron, et Varron décide au dernier moment de suspendre l'attentat prévu contre elle en guise de rétribution. Acté rentre saine et sauve à Rome.

Térence-Néron donne alors libre cours à sa mégalomanie : il conquiert des villes, reconstruit Apamée détruite par la grande inondation et la rebaptise Néronias, fait bâtir des monuments et commence à faire tailler dans un immense rocher une statue de lui chevauchant une chauve-souris. La situation socio-économique se dégrade peu à peu et alors que Varron propose des solutions politiques et pragmatiques, c'est par la force dictatoriale que le pouvoir usurpateur réagit : Térence-Néron, Trébon et Cnops dressent une liste de plus de trois cent proscrits qu'ils assassinent lors d'une nuit sanglante. Cet événement, au lieu de discréditer Térence-Néron, lui apporte une admiration et un respect horrifié de la part du peuple et du Sénat. C'est à ce moment-là que débute la quatrième partie : *La chute*.

Plusieurs éléments menacent, en sourdine, la position de Térence-Néron : une chanson contestataire qui se répand parmi le peuple et qui rappelle l'usurpation en redonnant à Térence son identité de potier alors que le terme « Empereur » désigne le légitime Titus (« Certain potier, fais-toi petit, / Rentre la queue aussi, / Sinon l'Empereur viendra, / Et prisonnier il te fera »)[1], les prophéties de Jean de Patmos, et la rumeur d'une expédition punitive préparée par Lucius Céion. La chanson du potier passe sur toutes les lèvres comme un mauvais présage ou une menace. Même

[1]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 304 : « *Darum, gewisser Töpfer, mach dich klein, / Zieh den Schwanz ein, / Sonst kommt der Kaiser herein / Und fängt dich* ».

Marcia ose la fredonner doucement en présence de son mari... La mort de l'Empereur Titus active les choses. Térence fuit Édesse et traverse le désert, fortifiant par la même occasion, dans la solitude et l'effort, sa conviction *d'être* Néron. Varron, accusé de haute trahison et qui a recherché la protection du roi Artaban, se voit proposer de partir se perdre en Orient où l'on ne le reconnaîtra pas et où Artaban promet qu'il n'ira pas à sa recherche même si Rome l'ordonne. Optimiste et opportuniste, Varron accepte avec joie ce nouveau chapitre de sa vie, persuadé qu'il réussira à réétablir une position favorable en Orient. Sa fille, l'ex-impératrice Marcia, regagne Rome, tout comme Lucius Céion. Aucune information n'est donnée sur la suite de leurs existences. Térence aussi trouve refuge auprès du roi Artaban qui le laisse vivre dans une de ses résidences avant de le livrer au nouveau gouverneur, Rufus Atil, qui le fait parader en cage dans les rues alors que la foule l'humilie. Térence, Cnops et Trébon se retrouvent dans le même cachot. Ils sont ensuite attachés ensemble sur une sorte de machine destinée à ressembler à un Cerbère à trois têtes et exposés pendant plusieurs semaines à travers la Syrie, sous les invectives et les coups de la foule. Après d'autres humiliations et tortures, ils sont mis en croix et meurent sous le regard de Jean de Patmos venu assister à l'exécution. Acté aurait fait s'occuper du corps de Térence et aurait fait rapatrier ses cendres, disposées près de celle du vrai Néron.

S'il est vrai que Lion Feuchtwanger incarne avec *Der Falsche Nero* une autre vision du roman historique de la latinité, le jugement de Uwe Karl Faulhaber est cependant à nuancer :

> Traditionnellement, le roman historique avait été soit un grand étalage de costumes exotiques et d'intrigues politiques, soit une étude psychologique de personnages quasi-historiques. Feuchtwanger élargit le champ du roman historique, comme Hebbel l'avait fait pour la tragédie, en incluant un aperçu dans la nature du processus qui gouverne tous les événements, passés ou présents. En procédant ainsi, il a déplacé l'accent du conflit intérieur au conflit extérieur. Au lieu de pénétrer dans la psyché de personnalités clés, il s'est concentré sur les forces extérieures qui guidaient ou poussaient ces hommes.[1]

Si le refus de l'étalage exotique se fait bien sentir (le roman commente souvent les relations entre Orient et Occident ainsi que la thématique de la confrontation entre romanité et barbarie mais ne *montre* pas), il semble exagéré d'affirmer que Lion Feuchtwanger ignore le processus intérieur qui préside aux décisions particulières qui font l'Histoire générale. En effet, il n'a de cesse d'exposer les motivations et les conflits intérieurs de chaque personnage, même les plus anecdotiques comme

[1]Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », *op. cit.*, p. 79 : « *Traditionnally historical fiction had been either a grand diplay of exotic costumes and political intrigue or a psychological study of quasi-historical figures. Feuchtwanger enlarged the scope of the historical novel, as Hebbel had done for tragedy, by including insights into the nature of the processes which governs all events, past and present. In doing so, he shifted the emphasis from inner to outer conflict. Instead of penetrating the psyche of key personalities, he concentrated on the external forces which guided or move these men.* » (Nous traduisons.)

Fronto. Tout est fait pour que le lecteur puisse sentir que les grands événements ne se jouent que sur des décisions égocentriques et des projets de vie personnels. Il est cependant vrai que l'exposition des doutes et des raisons de chaque personnage ne devient jamais une introspection psychologisante. Mais en définitive, il nous est bien impossible de voir dans ce roman un point de vue ne prenant en compte que les forces extérieures, tant les forces présidant aux péripéties sont : le carriérisme de Varron, la jalousie de Céion, la recherche de gloire de Trabon, la volonté de s'élever au-dessus de sa condition de Cnops, la mégalomanie de Térence etc. Gilles Nélod se montre lui aussi assez critique face à ce roman qu'il juge trop « intellectuel » et dont les « héros ne sont pas assez liés aux grandes questions du groupe »[1].

Der Falsche Nero a plu aux Américains et aux Anglais, plus qu'aux Allemands des années 30, comme il était attendu. C'est de toute manière à l'étranger que Lion Feuchtwanger est contraint de faire publier son roman : la première édition, en 1936, est ainsi néerlandaise, quant à la seconde elle est moscovite[2]. Seuls les ennemis de l'Allemagne nazie peuvent alors se permettre d'éditer cette œuvre qui a valeur de roman à clé. Il fallut attendre la fin de la guerre pour que l'Allemagne redécouvre cette fiction, qui servit alors à éclairer rétrospectivement les années noires du nazisme. La première édition allemande date ainsi de 1947 (Aufbau, Berlin) et a connu deux impressions. À partir de cette date, l'intérêt des Allemands pour *Der Falsche Nero* est plus que manifeste : une dizaine d'autres éditions et nombre de réimpressions. Les années 50 sont les plus fastes en la matière : l'édition de 1951 (toujours chez Aufbau à Berlin) a ainsi été réimprimée cinq fois jusqu'en 1960, dont deux fois lors de l'année 1954.[3] À cette époque, la Seconde Guerre Mondiale est un motif littéraire qui commence à être largement exploité comme en témoignent d'autres parutions, ainsi les romans de Wolfgang Koeppen (*Der Tod in Rom*, 1954) ou de Alfred Andersch (*Sansibar oder der letzte Grund*, 1957).

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique, op. cit.*, p. 347.

[2]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, Moscou, Verlagsgenossenschaft Ausländicher – Arbeiter in der UdSSR, 1938.

[3]Voir John M. Spalek (éd.), *Lion Feuchtwanger, a Bibliographic Handbook, vol. 1 : German Editions*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 74-92.

2) Les récits contemporains du temps de l'écriture

a. The Last of the Valerii

Dix ans après « The Tragedy of Error », « que l'on peut considérer comme son premier récit fantastique »[1] et en écho à *Arria Marcella*, indubitablement inspiré de *La Vénus d'Ille*[2] qu'il traduisit[3] après l'avoir tant aimée adolescent[4], Henry James publie *The Last of the Valerii*, en 1874, dans la revue *The Atlantic Monthly.* Le récit fut vraisemblablement écrit à Rome où on sait qu'il passa la fin de l'hiver 1873[5] et le printemps 1874.[6] Henry James est un fin connaisseur de la littérature européenne, et surtout de la littérature française[7] : il commence en effet son expérience romanesque (en 1864 avec sa première nouvelle écrite, *A Tragedy of Error,* puis en 1865 avec sa première nouvelle publiée : *The Story of a Year*) en même temps que son activité de critique. James étudie ainsi Balzac, Daudet, George Sand, Zola ou Sainte-Beuve[8] (pas forcément dans les termes les plus élogieux d'ailleurs), et ne cesse de nourrir une approche critique de la littérature,

---

[1]D'après Philippe Met, *La lettre tue : spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 42.

[2]Pour une comparaison des deux nouvelles, voir Gwenhaël Ponnau, « *La Vénus d'Ille* : texte-palimpseste ? », Antony Fonyi (éd.), *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 235-245.

[3]Henry James a d'ailleurs rencontré les déjà fameux Théophile Gautier et Prosper Mérimée en 1860 (par l'intermédiaire du peintre John LaFarge) alors qu'il n'avait que dix-sept ans. Voir : Kenneth Graham, *Henry James : a Literary Life*, Londres, MacMillan, 1995, p. 15.

[4]« *La Vénus d'Ille* me fit l'effet d'un chef d'œuvre de l'art, qui lançait au jeune curieux en question le plus difficile des défis qu'on pût lancer à la jeunesse : celui de savoir de quelle nature était la source de l'effet produit. » (Traduction de Sophie Geoffroy-Menoux), dans : Henry James, *Prosper Mérimée*, *Literature*, 23 Juillet 1898, reproduit dans Henry James, *Literary Criticism. Volume two : European Writers, Prefaces to the New York Edition*, New York, Literary Classics of the United States, 1984, p. 576 : « La Vénus d'Ille *struck my imagination as a masterpiece of art and offered to the young curiosity concerned that sharpest of all challenges for youth, the challenge as to the special source of effect.* »

[5]Il annonce d'ailleurs dans une lettre à Howells datée du 22 juin 1873 que l'année 1874 sera productive grâce à son expérience romaine : « Je me sens comme si j'avais laissé mon « génie » derrière moi à Rome. […] Rome, en ce qui concerne le travail sur place, n'était pas bénéfique – trop de distractions et une atmosphère débilitante. Mais pour les « impressions » c'était précieux, et j'en ai beaucoup encore cachées quelque part dans ma tête vieillissante qui vont peut-être devenir quelque chose un jour. L'année prochaine je serai plus productif ou bien j'arrêterai définitivement. » (*« I feel as if I had left my « genius » behind in Rome. […] Rome, for direct working, was not good – too many distractions and a languefying atmosphere. But for « impressions » it was priceless, and I've got a lot duskily garnered away somewhere under my waning (that's a n, not a v) chevelure which some day may make some figure. I shall make the coming year more productive or retire alltogether. »*) (Nous traduisons.)

[6]Voir à ce propos : Jennifer Eimers, « A Brief Biography of Henry James », Greg W. Zacharias (éd.), *A companion to Henry James*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, p. 282.

[7]Voir à ce propos : Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France*, Genève, Slatkine, 1976.

[8]Ainsi certaines de ses études paraissent en 1878 sous le titre *French Poets and Novelists (Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, George Sand, Ivan Tourgueniev, The Théâtre Français).*

notamment grâce au dialogue entretenu avec son frère aîné, le philosophe William James. Né à New-York en 1843, cet Américain naturalisé britannique à la fin de sa vie a en réalité tout d'un Européen, depuis son enfance et sa jeunesse passées entre Londres, Genève, Bonn, Paris et Bologne[1] jusqu'à son exil définitif à trente-deux ans à Paris (il parle couramment français depuis l'année de ses treize ans passée dans la capitale) puis à Londres. Son origine américaine ne remonte de toute manière pas très loin dans le temps, puisque l'établissement de la famille aux États-Unis n'eut lieu qu'en 1789, lorsque son grand-père paternel émigra d'Irlande.[2] Dans son rapport à sa patrie, Henry James est très proche de Nathaniel Hawthorne, considérant comme lui que les États-Unis dont ils sont tous deux originaires n'ont pas les ruines nécessaires pour qu'y pousse la littérature.[3] Henry James est même beaucoup plus sévère vis-à-vis de sa patrie, ne la décrivant que par ses manques :

> Aucun État, au sens européen du mot, et en effet à peine un nom national spécifique. Aucun souverain, aucune cour, aucune loyauté personnelle, aucune aristocratie, aucune église, aucun clergé, aucune armée, aucun corps diplomatique, aucun *gentleman-farmer*, aucun palais, aucun château, aucun manoir, aucun vieux domaine rural, aucun presbytère, aucune chaumière, aucune ruine couverte de lierre ; aucune cathédrale, aucune abbaye ni église normande ; aucune grande université ou école privée – pas d'Oxford, pas d'Eton ou de Harrow ; aucune littérature, aucun roman, aucun musée, aucun tableau, aucune association politique, aucun club de sport – pas de Epsom ni d'Ascot ![4]

En s'appuyant sur le travail de Mona Ozouf[5], on peut rapprocher cette déception face aux États-Unis à la forme de décadence provoquée par la démocratie. Car ce que James déplore dans le Nouveau Continent, c'est l'absence de royauté. Non pas que la démocratie soit nécessairement une

---

[1]Pour une biographie complète, se reporter à : Georges Markow-Totevy, *Henry James*, Londres, Minerva, 1969.

[2]Jennifer Eimers, « A Brief Biography of Henry James », Greg W. Zacharias (éd.), *op. cit.*, p. 277.

[3]Nathaniel Hawthorne dans sa préface à *The Marble Faun* (1860) : « Aucun auteur, sans avoir essayé, ne peut concevoir la difficulté d'écrire un roman à propos d'un pays où il n'y a pas d'ombre, pas d'Antiquité, pas de mystère, pas de pittoresque et de faute mélancolique *[il fait sans doute référence à la faute originelle de Donatello]* mais une prospérité banale, dans l'ample et simple lumière du jour, comme c'est heureusement le cas dans mon cher pays natal. […] Roman, poésie, lierre, lichen et giroflée ont besoin d'une ruine pour pousser. » (Nous traduisons.) (« *No author, without a trial can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case in my dear native land. […] Romance and poetry, ivy, lichens and wallflowers need ruin to make them grow.* ».)

[4]Henry James, *Hawthorne*, cité par Jeremy Tambling, *Henry James*, Londres, MacMillan, 2000, p. 31 :« *No State, in the European sense of the word, and indeed barely a specific national name. No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country-gentlemen, no palaces, no castles, no manors, no old-country-houses, not parsonages, not thatched cottages, nor ivied ruins ; no cathedrals, no abbeys, nor little Norman churches ; no great Universities nor public schools – no Oxford, no Eton, nor Harrow ; no litterature, no novels, no museums, no pictures, no political society, no sporting class – no Epsom nor Ascot !* » (Epsom et Ascot sont des champs de course.) (Nous traduisons.)

[5]Mona Ozouf, *La muse démocratique. Henry James ou les pouvoirs du roman*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

erreur politique, mais parce qu'elle arase les différences, elle pose comme interchangeables les individus mais aussi les œuvres. Ainsi, les positions « démocratiques » des écrivains américains tels que Emerson (pourtant un ami de la famille James), Whitman ou Thoreau déplaisaient à Henry James parce qu'ils ne donnaient pas à l'esthétique la place suprême qui lui était due, lui préférant les grandes étendues naturelles, ou l'Homme, comme individu indifférencié.[1] Par opposition, Henry James cherche à creuser les différences entre les êtres, à écrire « la bigarrure humaine »[2]. Il n'est pas non plus indulgent vis-à-vis d'Hawthorne dont il regrette qu'il n'ait pas été un Anglais ou un Français « frotté de culture et immergé dans une civilisation ancienne »[3]. Car pour James, contrairement à la Nouvelle-Angleterre, l'Europe cultive la mémoire. Rapprochant les convictions de James des écrits de Tocqueville, Mona Ozouf relève ainsi que la démocratie (devrions-nous dire le capitalisme?) telle qu'elle est observée au XIXe siècle aux États-Unis entraîne une domination de l'échange marchand et de ses valeurs sur l'art et les productions esthétiques en général, et les romans en particulier. C'est symétriquement pour cette raison que l'art devient ce qu'il y a de plus important, afin de lutter contre « la platitude de la démocratie », parce qu'« il y introduit la subtilité, le sens de l'ancienneté, la diversité »[4].

Henry James tourna donc rapidement le dos à sa patrie qui souffrait d'une uniformité déplaisante et d'un manque de sensibilité esthétique.[5] Et celui qui « après seulement quelques années se pensait comme anglais en tout »[6] fit également quatorze séjours de plusieurs mois en Italie entre 1869 et 1887[7] dont il rapporta un journal, *Italian Hours*[8] (1909),[9] et plusieurs œuvres

---

[1]Voir *ibid.*, p. 46-47.

[2]*Ibid.*, p. 46.

[3]*Ibid.*, p. 51.

[4]*Ibid.*, p. 141.

[5]Il est d'ailleurs intéressant de noter que les États-Unis ne partagent que très peu l'intérêt de l'Europe pour l'Antiquité romaine, lui préférant l'esthétique et l'éthique grecques : « Alors que la nation embrassait la démocratie sous la présidence d'Andrew Jackson, les Américains ressentirent une affinité croissante et particulière pour la Grèce en tant que berceau de la démocratie. […] Esthétiquement, les Américains voyaient l'Antiquité grecque comme la source des grandes réussites culturelles, et l'art et la littérature grecs servirent d'étalons de beauté et d'excellence pour les efforts artistiques à venir. […] Les Américains associèrent de plus en plus Rome à un matérialisme corrompu et à un impérialisme oppresseur. », dans : Margaret Malamud, « *The Last Days of Pompeii* in the Early American Republic », Shelley Hales, Joanna Paul (éd.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, 2011, p. 208 :« *As the nation embraced democracy under Andrew Jackson's presidency, Americans increasingly felt a special affinity with Greece as the cradle of democracy. […] Aesthetically, Americans viewed Greek antiquity as the source of great cultural achievements, and Greek art and literature set the standards of beauty and excellence by which later artistic endeavours were measured. […] Americans increasingly associated Rome with a corrupting materialism and oppresive imperialism.* » (Nous traduisons.)

[6]Georges Markow-Totevy, *Henry James*, *op. cit.*, p. 9.

[7]Jeremy Tambling, *Henry James*, *op. cit.*, p. 22.

[8]Traduit en français par Jean Pavans sous le titre *Les Heures italiennes*, Paris, Seuil, 2012.

[9]À propos du rapport de Henry James au voyage, voir entre autres : Roslyn Jolly, « Travel and tourism », David McWhirter (éd.), *Henry James in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 343-353.

dont l'action se déroule en partie ou en totalité en Italie, parmi lesquelles : *Roderick Hudson*[1] (écrit à Florence à l'automne 1874)[2], *The Aspen Papers*[3], *Adina*[4], *The Portrait of a Lady*[5] ou *The Last of the Valerii. «* Les lecteurs […] seraient prêts à dire que sa vraie patrie, celle des sens et des émotions esthétiques, était l'Italie »[6], affirme ainsi Mona Ozouf. Henry James s'est donc nourri de son expérience personnelle pour écrire cette nouvelle, de la même façon que Théophile Gautier s'était appuyé sur son voyage en Italie pour composer son récit curieusement sous-titré « Un souvenir de Pompéi », comme s'il s'était agi d'un addendum à ses carnets de voyage. D'ailleurs, dans son impressionnante biographie en deux volumes, Sheldon M. Novick indique que Henry James a visité l'Italie (et notamment Venise) avec à la main l'*Italia* de Théophile Gautier.[7]

Là encore il est question d'une statue – nous verrons que l'agalmatophilie est fréquente dès lors que le fantastique s'invite dans l'antique – dont un homme va tomber amoureux. Le narrateur est un Américain, qui s'adonne à la peinture et en la personne de qui Sheldon M. Novick croit reconnaître l'ami John La Farge, en villégiature chez sa filleule qui vient d'épouser un Romain issu d'une ancienne famille. Martha, la jeune épouse, entreprend de rénover l'antique villa de la famille Valeri et de fouiller le sol à la recherche d'éventuels vestiges. À la grande joie de tous, les ouvriers déterrent une statue de Junon par laquelle le Comte Valerio est immédiatement fasciné. Délaissant Martha, il voue à Junon un culte qui a tout du paganisme, ce qui horrifie le narrateur et sa filleule qui décide bientôt de remettre en terre la statue.

Pour Mona Ozouf, « le sentiment moral et l'émotion esthétique » (selon le titre du deuxième chapitre) s'expriment toujours au travers d'oppositions, que l'on retrouve très bien ici : païen (le Comte) contre chrétiens (Martha et le narrateur), passé contre présent, homme (le Comte) contre femme (Martha), et enfin aristocratie (le Comte) contre démocratie (les Américains), cette dernière opposition fondant d'ailleurs l'un des axes d'interprétation de Mona Ozouf. Bien qu'elle ne cite pas explicitement *The Last of the Valerii*, on peut aisément rattacher certaines des analyses de Mona Ozouf à notre histoire. En effet, elle évoque l'importance des maisons pour Henry James :

---

[1]Henry James, *Roderick Hudson*, (1874), traduit par Marie Tadié, Paris, Stock, 1997.

[2]Jennifer Eimers, « A Brief Bibliography of Henry James », *op. cit.*, p. 282.

[3]Henry James, *The Aspen Papers*, (1888), dans *Nouvelles Complètes*, tome II, traduit par Évelyne Labbé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

[4]Henry James, *Adina*, (1874), *Nouvelles Complètes*, tome I, traduit par Évelyne Labbé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

[5]Voir le chapitre « Florence, Rome, Naples : les trois Italie(s) de *The Portrait of a Lady* », Julie Wolkenstein, *La scène européenne : Henry James et le romanesque en question*, Paris, Champion, 2000, p. 131-147.

[6]Mona Ozouf, *La muse démocratique*, *op. cit.*, p. 193.

[7]Sheldon M. Novick, *Henry James : the Young Master*, New York, Random House, 2011, p. 148.

> James montre une incompréhension écœurée à l'égard de ceux de ses personnages qui manifestent leur désinvolture à l'égard des maisons, les vendent sitôt qu'ils en ont hérité, ou encore les louent, comme de vulgaires boutiquiers. Il y voit une injure à l'idée même de maison, qui rassemble le passé de ceux qui l'ont habitée, le présent de ceux qui y vivent, l'avenir de ceux à qui on les destine.[1]

Pourtant, l'entreprise de rénovation de la villa conduite par Martha semble positive, elle est d'ailleurs peut-être plus amoureuse de la maison que du Comte lui-même[2]. Elle refuse que l'on « modernise » tout ce qui évoque le passé, allant même jusqu'à entretenir « la verte moisissure sacrée déposée par les siècles »[3]. Mais rapidement, les fouilles qu'elle décide d'entreprendre sont critiquées avec vivacité par le Comte, qui souhaite que son épouse laisse reposer en paix les dieux qui gisent sous son domaine. C'est à ce moment-là qu'Henry James se montre d'ailleurs beaucoup plus acerbe vis-à-vis de Martha, trahissant la voix de son narrateur. En effet, il est très difficile de reconnaître le parrain affectueux sous ces lignes satiriques : « Elle devait s'imaginer, je crois, que ces dispositions libérales contribueraient à purifier ses dollars yankees de leur insolente odeur de négoce. »[4] La passion de Martha pour la villa, et les trésors qu'elle recèle peut-être, ne semble être rien d'autre que la manifestation d'un intérêt au moins touristique si ce n'est une forme bourgeoise d'étalage artistique.

Ne citant toujours pas nommément *The Last of the Valerii*, Mona Ozouf écrit ceci :

> Si les lieux dans lesquels on se sent bien se situent dans l'Ancien Monde, on n'y trouve pas, en revanche, les êtres avec qui on vit bien, c'est-à-dire, dans l'imagination morale de James, les êtres innocents de toute manipulation et de toute corruption.[5]

Il semblerait pourtant que *The Last of the Valerii* tente d'allier les deux : Martha est sans conteste un personnage non corrompu, une jeune femme aimante, discrète et ne voulant que le bonheur de son époux, s'abstenant pourtant de toute tentative de conversion forcée. Avec cette histoire, Henry James a cherché à réconcilier la vieille Europe qui émerveille et accueille (le narrateur évoque d'ailleurs combien la vie dans cette Villa lui est douce) et les êtres innocents,

---

[1]Mona Ozouf, *La muse démocratique*, *op. cit.*, p. 40.

[2]Henry James, *The Last of the Valerii*, *op. cit.*, p. 30 : « *"It's the Villa she's in love with, quite as much as the Count," said her mother. "She dreams of converting the Count ; that's all very well. But she dreams of refurnishing the Villa !"* » - Évelyne Labbé traduit : « C'est de la villa que Martha est éprise, tout autant que du Comte, disait la mère de la jeune fille. Elle rêve de convertir le Comte ; tout cela est fort bien. Mais elle rêve surtout de restaurer la villa ! ».

[3]*Ibid. : « the sacred green mould of ages ».*

[4]*Ibid.*, p. 56 : « *I think she was not without a fancy that this liberal process would help to disinfect her Yankee dollars of the impertinent odour of trade*. ».

[5]Mona Ozouf, *La muse démocratique*, *op. cit.*, p. 46.

incarnés ici par Martha. Le motif des Américains expatriés en Europe (largement exploités dans *The Marble Faun*) se retrouve dans d'autres œuvres d'Henry James : « Des *Européens* à *Portrait de femme*, en passant par *L'Américain*, c'est toujours la même histoire, celle de la rencontre des ingénus américains avec la complexité européenne »[1]. Cependant, contrairement à ce qu'affirme Mona Ozouf ici, dans *The Last of the Valerii* l'ingénuité serait plutôt du côté du Comte européen : par son paganisme, il est souvent présenté comme un jeune homme un peu naïf et simple. Quant à sa complexité, si elle est réelle, elle s'exprime plutôt dans un dilemme entre le passé, qui resurgit en lui en même temps que l'excavation de la Junon, et le présent d'un monde chrétien.

Dans *The Last of the Valerii*, le fantastique est discret, jouant davantage sur la fascination étrange qu'exerce la statue sur le Comte que sur d'éventuelles manifestations surprenantes. On ne sait trop si ce fantastique est intérieur (venant de l'âme tourmentée du Comte) ou extérieur (causé par l'excavation d'une statue douée de pouvoirs surnaturels). *The Last of the Valerii* n'est cependant pas la seule œuvre de James à jouer sur cette incertitude, Mona Ozouf notant que « romans et nouvelles, chez James, grouillent de fantômes, ou plus exactement, sans doute, de présences »[2], comme une ombre planant sur les personnages et annonçant l'irruption de quelque chose de menaçant. Et c'est avant tout le motif du rêve qui est vecteur d'étrangeté, voire a valeur de prophétie :

> « Ah, mon rêve... mon rêve disait donc vrai ! » s'écria-t-il, et il en resta en arrêt devant la statue.
> « Quel était votre rêve ? » demandai-je, voyant que son visage semblait manifester plus de consternation que de joie.
> « Qu'ils avaient découvert une Junon ; et qu'elle se levait et venait poser sa main de marbre sur la mienne.[3]

Outre ce rêve qui le prévient de sa découverte, le Comte en vient à inverser réel et irréel, comme le remarque gravement son épouse délaissée – oserions-nous dire *trompée* ? : « Sa Junon est la réalité, et moi, je suis la fiction ! »[4]. Le fantastique s'exprime également par l'intermédiaire du narrateur qui, en partageant son ressenti troublé face à la situation, permet au lecteur d'accéder à l'inquiétante étrangeté d'un récit qui, dans son intrigue seule, n'a pas de coloration fantastique forte. Ainsi le narrateur évoque-t-il une « malédiction »[5] (*curse*) et lorsqu'il épie le culte que le Comte

[1] *Ibid*., p. 69.

[2] *Ibid.*, p. 126.

[3] Henry James, *The Last of the Valerii*, *op. cit.*, p. 70 : « *“Ah, my dream – my dream was right, then!” he cried, and stood staring at the image. “What was your dream?” I asked, as his face seemed to betray more dismay than delight. “That they'd found a Juno, and that she rose and came and laid her marble hand on mine.”* »

[4] *Ibid.*, p. 124 : « *His Juno is the reality; I am the fiction!* »

[5] *Ibid.*, p. 91.

voue à la statue, il en est troublé et entrevoit l'espace d'une phrase la possibilité que la statue soit douée de vie, ou tout du moins d'une certaine force : « L'effet était presque terrible : une beauté si expressive ne pouvait guère être inanimée. »[1] De plus, l'inexplicable peur de Martha vis-à-vis de la statue (« J'ai eu peur d'elle, presque dès le début. »[2]) permet d'évoquer l'inquiétante étrangeté créée par le vestige, mais indirectement, à travers, une fois encore, les impressions produites sur les personnages.[3]

Si l'œuvre d'Henry James a inspiré un très grand nombre d'études et de commentaires, la place réservée à *The Last of the Valerii* dans ces gloses est quasi-inexistante. Cette nouvelle, visiblement considérée comme mineure au sein de la production jamesienne foisonnante, s'efface devant les romans, et même devant les autres nouvelles. Ainsi, S. Gorley Putt, dans *A Reader's Guide to Henry James*, affirme sans détours que « les aspects mélodramatiques et surnaturels de *The Last of the Valerii* la relèguent dans la catégorie fantaisiste, inférieure et de l'emprunt [à *La Vénus d'Ille*] »[4]. Avant d'adoucir son jugement et de reconnaître à cette nouvelle, fraîcheur et vitalité (« *the enduring freshness and vitality* ») rendues par le refus de jouer sur des symboles trop usés, pour leur privilégier l'indulgence vis-à-vis du paganisme innocent du Comte. Il faut dire qu'Henry James lui-même ne considérait pas ses nouvelles comme majeures dans son œuvre, les voyant comme « des petites tartes » qui doivent être lues « après avoir mangé sa viande et ses pommes de terre »[5]: c'est-à-dire quelque chose de peu consistant mais de sucré. Pourtant, *The Last of the Valerii* se détache des autres *short stories* en convoquant trois des quatre grands thèmes habituellement explorés par Henry James et que Clair Hughes distingue : la guerre civile, les histoires de fantômes, les relations entre le passé et le présent, la situation des femmes.[6]

Plus récemment, Jeremy Tambling a consacré un chapitre de son étude jamesienne à une comparaison entre *The Last of the Valerii* et *The Ambassadors*. Tressant d'évidents liens avec *The Marble Faun*, il affirme ainsi que Hawthorne et James ont en commun d'évoquer dans ces deux œuvres « l'Histoire [qui] écrase le présent »[7]. Le Comte est en effet rattrapé par ses supposés

[1]*Ibid.*, p. 116 : « *The effect was almost terrible; beauty so expressive could hardly be inanimate.* »

[2]*Ibid.*, p. 128 : « *I was afraid of her almost from the first.* »

[3]Le motif de la main, que le Comte Valerio voit dans son rêve puis qu'il décide de conserver comme relique, est peut-être à mettre aussi en relation avec « l'obsession de la mutilation » que Laurette Veza a décrite et que l'on retrouve dans d'autres œuvres telles que *Le Coin plaisant* (1908) et *La Banc de la désolation* (1911). Voir : Laurette Veza, *Henry James, le champ du regard*, Paris, La Table Ronde, 1989.

[4]S. Gorley Putt, *A Reader's Guide to Henry James*, Londres, Thames and Hudson, 1966, p. 77 : « *The melodramatic and supernatural aspects of [The Last of the Valerii] relegates it to a category fanciful, inferior and derived.* »

[5]Cité par Clair Hughes, « Bad Years in the Matrimonial Market : James's Shorter Fiction, 1865-1878 », Greg W. Zacharias (éd.), *A Companion to Henry James, op. cit.*, p. 17 : « *little tarts [for] when you have eaten your beef and potatoes* ». (Nous traduisons.)

[6]*Ibid.*, p. 18.

[7]Jeremy Tambling, *Henry James, op. cit.*, p. 29 : « *History crushing the present* ». (Nous traduisons.)

instincts païens, comme Donatello, incarnation de l'esprit faunesque, alors que son épouse et le narrateur, en bons Américains puritains, incarnent une forme de modernité, comme les autres artistes américains du roman de Hawthorne. Joseph Hillis Miller[1] pousse plus loin l'analyse, affirmant sans détour que le narrateur et sa filleule s'attachent à *tuer* le Comte, en tout cas la partie païenne de son être, citant pour preuve cette diatribe du parrain : « Il a prouvé qu'il était un des Valerii ; nous veillerons à ce qu'il soit le dernier, et que cependant son trépas laisse le Comte Camillo en parfaite santé. »[2] Le fétichisme du Comte pour la main de la Junon, que nous évoquerons bientôt, en relation avec celui que l'on trouve dans *Gradiva* et *Arria Marcella*, est le support de ce que Jeremy Tambling décrit comme « le refoulement de ce qui est caché »[3] : une relation étroite entre histoire et sexualité, la seconde servant d'allégorie. Ce rapport serait dicté par la réaction des Américains face au vieux continent : Martha et le narrateur, comme tout Américain, chercheraient à « bannir l'étrange »[4]. Nous sommes cependant réticente à considérer le point de vue américain comme seul responsable de ce fétichisme. Il nous semble plus pertinent d'inscrire l'opposition entre, le narrateur et Martha d'un côté, et le Comte de l'autre, dans une dynamique plus large de tensions entre le paganisme et le christianisme, qui se disputent le passé italien. Le refus de cette opposition primaire, entre ces Américains modernes refusant et ne comprenant pas l'étrangeté païenne et le Comte comme incarnation de cette étrangeté européenne, se fonde notamment sur l'appropriation d'expressions païennes par le narrateur. En effet, le narrateur-personnage qui est, rappelons-le, le parrain de Martha, n'utilise jamais un langage chrétien pour décrire la fascination du Comte, expliquant la situation à sa filleule par ces mots par exemple : « Il a franchi l'Achéron, mais il t'a laissée derrière lui, comme un gage donné au présent. »[5] Et le narrateur n'est pas le seul à ne pas juger le Comte du point de vue de l'hérésie, Martha non plus ne fait pas du paganisme le problème :

> Il est libre de pratiquer n'importe quelle foi, pourvu qu'il la partage avec moi ! Je croirais en Jupiter, s'il me l'ordonnait ! Mais là n'est pas le motif de ma tristesse : laissez mon mari être lui-même ! Mon chagrin vient du gouffre de silence et d'indifférence qui s'est ouvert entre nous.[6]

---

[1]Joseph Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Harvard, Harvard University Press, 1990, p. 235. Voir notamment le chapitre 6 « *Facing It : James's "The Last of the Valerii"* », p. 211-245.

[2]Henry James, *The Last of the Valerii*, *op. cit.*, p. 126: « *He has proved himself one of the Valerii; we shall see to it that he is the last, and yet that his passing away shall leave the Conte Camillo in excellent health.* »

[3]Jeremy Tambling, *Henry James*, *op. cit.*, p. 34 : « *the repression of the unseen* ». (Nous traduisons.)

[4]*Ibid.* : « Le moderne américain bannit l'étrange, essaye d'effacer l'expérience non-assimilable. » (« *The American modern bannishes the uncanny, tries to efface unassimilable experience*. ») (Nous traduisons.)

[5]Henry James, *The Last of the Valerii*, *op. cit.*, p. 126 : « *He has crossed the Acheron, but he has left you behind, as a pledge to the present.* »

[6]*Ibid.* : « *He is welcome to any faith, if he will only share it with me. I will believe in Jupiter, if he'll bid me! My sorrow is not for that: let my husband be himself! My sorrow is for the gulf of silence and indifference*

Ainsi, réduire *The Last of the Valerii* à une simple opposition entre paganisme décadent et chrétienté qui refuse le divers, nous semble être un jugement hâtif qu'une simple lecture attentive du récit peut facilement réfuter. C'est le retour de l'antique qui fait sens ici, en tant qu'il est incarné dans une inquiétante étrangeté en même temps qu'il se fonde sur le fétichisme et l'allégorie sexuelle, dans une démarche proche de celle qu'adoptera Wilhelm Jensen dans *Gradiva*.

that has opened itself between us. »

b. Gradiva

Wilhelm Jensen est un auteur que l'on pourrait qualifier de pleinement ancré dans le *Zeitgeist* : populaire seulement en son temps et dans son pays, et reflétant bien les préoccupations de son époque. Seules quelques-unes de ses œuvres ont été traduites en français, dont *Gradiva*[1] justement, et encore, il fallut attendre 1931. Sans compter que si l'on a pu faire à ce récit l'honneur d'une traduction, c'est surtout pour pouvoir mieux comprendre le célèbre commentaire que Freud en a fait en 1907 : *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*. Que l'œuvre tende à disparaître derrière sa glose est incontestable et parfaitement illustré par l'édition française qui est la nôtre[2] et qui ne fait aucune mention sur sa page de couverture de la présence du texte de Jensen dans le volume. La *Gradiva* n'est devenue qu'un simple addendum à l'œuvre de Freud, une annexe qu'il faudra sans doute bien se forcer à lire pour saisir tout le sens des paroles du père de la psychanalyse.[3] *Gradiva* n'est pas la seule à se prêter à l'analyse psychanalytique : plus récemment, Jean Bellemin-Noël a traduit *Der rote Schirm* que Freud avait également évoqué dans ses écrits et que Bellemin-Noël fait suivre d'un *Essai de lecture freudienne*.[4]

Type même de l'écrivain du XIXe siècle forcé aux compromis esthétiques afin de gagner sa vie[5], Wilhelm Jensen était un auteur prolifique, avec plus de cent cinquante œuvres à son actif, presque exclusivement des romans et des nouvelles, au ton souvent historique, exotique ou nostalgique, généralement publiés dans des périodiques ou des anthologies, comme *Deutsche Romanzeitung* ou *Universal-Bibliothek*. S'il a été presque complètement oublié aujourd'hui (et la mince littérature critique qui lui est consacrée est là pour en attester), il figure en bonne place (16ème) sur la liste des prêts dans les bibliothèques viennoises dans les années 1889-1915 établie

[1]Wilhelm Jensen, *Gradiva : ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresde et Leipzig, Carl Reissner, 1903. Traduit en 1931 par Eduard Zak et Georges Sadoul, et par Roger Olivier en 1977. Dans cette étude, nous nous référons à la traduction de Jean Bellemin-Noël de 1983, qui a fait un travail de retraduction et a relevé et commenté les scories de ses deux prédécesseurs dans *Gradiva au pied de la lettre*, Paris, PUF, 1983. Sauf mention contraire, les numéros de page indiqués renvoient à l'édition *princeps* consultable en ligne sur archive.org.

[2]Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen précédé de* Wilhelm Jensen, *Gradiva. Fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1986.

[3]C'est aussi le nom, assorti d'un H : *Gradhiva*, donné à la revue d'anthropologie et d'histoire des arts fondée par Michel Leiris et Jean Jamin en 1986.

[4]Wilhelm Jensen, *L'ombrelle rouge* suivi de *Essai de lecture freudienne* par Jean Bellemin-Noël, Paris, Imago, 2011. L'essayiste note à ce propos que *Gradiva* et *Der rote Schirm* sont des miroirs inversés : « dans *Gradiva*, une morte fera écran à une vivante, tandis qu'ici l'on vient de voir que c'était une morte qui cachait une vivante », p. 90.

[5]Nicholas Saul, « Wilhelm Jensen and Wilhelm Raabe : Literary Value, Evolutionary Aesthetics, and Competition in the Marketplace », Charlotte Woodford, Benedict Schofield (éds.), *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, Rochester, Camden House, 2012, p. 58. Nicholas Saul écrit également : « *Jensen was a typical nineteenth-century market-orientated writer.* », p. 59.

par Alberto Martino[1], derrière Jules Verne (5ème), Dumas (9ème) ou Dickens (13ème), mais devant Edward Bulwer-Lytton (31ème) ou Walter Scott (51ème). Il n'existe pas de biographie exhaustive de Wilhelm Jensen, tout juste une étude de sa vie et son œuvre[2] parue en 1907, avant sa mort. Né en 1837 à Heiligenhafen dans le Holstein[3], alors intégré à la Confédération germanique, Jensen parcourut l'Allemagne durant sa vie. En 1856, il commence des études de médecine à Kiel, qu'il ne finira pas, davantage intéressé, déjà, par l'écriture : il se tourne alors vers la philologie, matière dans laquelle il obtiendra le titre de docteur. C'est au milieu des années 1860, fort de sa rencontre avec Wilhelm Raabe (écrivain du réalisme allemand qui restera un ami fidèle) et de sa lecture des œuvres de Theodor Storm, qu'il se lance véritablement en littérature : *Magister Timotheus* est publié en 1866 et les deux décennies suivantes seront les années les plus fertiles tant en termes de production que de reconnaissance publique.[4] Il s'implique également dans la politique (il milite pour l'unification allemande) *via* la presse ou des *Lieder* (pendant la guerre de 1870), conjuguant ainsi le double héritage de son père, écrivain et homme politique. À sa mort, en 1911, sa gloire était déjà derrière lui. Dans les dernières années, sa bonne réputation auprès du public avait considérablement décrû, on lui reprochait son étrangeté et son manque de réalisme. *Gradiva* est donc l'œuvre d'un écrivain mature et expérimenté. Ce roman a-t-il été inspiré par un voyage en Italie ? Rien ne permet de le confirmer, mais la description de Pompéi et des environs napolitains ainsi que le caractère « à la mode » du voyage en Italie chez les intellectuels européens de l'époque permettent de le supposer.

L'histoire racontée dans *Gradiva* constitue le matériau rêvé pour une approche psychanalytique de la littérature[5], et les études critiques sur le sujet abondent, qu'elles soient littéraires ou davantage orientées vers la psychologie. Norbert Hanold, archéologue allemand qui

---

[1]Alberto Martino, *Die deutsche Leihbibliothek : Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1990, p. 850.

[2]Gustav Adolf Erdman, *Wilhelm Jensen : sein Leben ou Dichten*, Leipzig, B. Elischer, 1907. (Non consultée.)

[3]Sauf mention contraire, les informations biographiques suivantes proviennent de la notice « Jensen, Wilhelm », *Neue Deutsche Biographie*, vol. 10, Berlin, Duncker & Humblot, 1974, p. 404-410 et de la présentation de Raymond Prunier en introduction à l'édition française de Wilhelm Jensen, *Dans la maison gothique*, Paris, Gallimard, 1999.

[4]Dominik Orth, « Der Schriftsteller und sein Therapeut – Sigmund Freuds lektüre von Wilhelm Jensens *Gradiva* », Heinz-Peter Preuβer, Matthias Wilde (éds.), *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*, Göttingen, Wallstein, 2006, p. 48.

[5]Avec plus ou moins de raison, allant parfois jusqu'à oublier que c'est avant tout de la littérature. Ainsi, d'après Jean Bellemin-Noël « Freud a tout au long de son commentaire fait comme si les deux protagonistes (seuls mentionnés) étaient des êtres vivants soumis à son enquête […] Il a déchiffré le contenu humain de l'œuvre comme s'il avait affaire à un malade. ». Il poursuit à propos des critiques qui se sont par la suite emparé du texte de Jensen : « Nous avons affaire ici à une métamorphose de la matière de fiction en document réaliste, après quoi une étude technique de psychothérapeute remplace l'étude technique littéraire. » (Jean Bellemin-Noël, *Gradiva au pied de la lettre*, *op. cit.*, p. 16-17.) Cet ouvrage propose de combler ce vide en procédant à une analyse linéaire à la fois littéraire et psychanalytique de l'œuvre de Jensen, mais force est de reconnaître que l'orientation y est beaucoup plus freudienne que littéraire, et l'interprétation avant tout érotique.

n'a d'intérêt que pour la chose scientifique, voue une passion dévorante à un bas-relief représentant une jeune femme marchant : *gradiva*, en latin. Allant jusqu'à rêver de cet être féminin qui le fascine, il part à Pompéi sous le coup d'une impulsion soudaine et irréfléchie sans être conscient du véritable motif de son départ. Rapidement agacé par les touristes, notamment les amoureux qui ont fait du voyage d'Italie leur lune de miel, et quasiment envoûté par les pavés de la vieille ville sur lesquels il s'imagine apercevoir sa Gradiva, Norbert s'isole par un midi ensoleillé. Vient alors s'asseoir à côté de lui une jeune fille dont il est persuadé qu'elle ne peut être que l'apparition fantomatique de la défunte Gradiva qui a autrefois foulé Pompéi de sa fameuse démarche. La rencontre se reproduit le lendemain, puis une troisième fois. Et à chaque fois, Norbert doute davantage de ses sens jusqu'à ce que la clé lui soit révélée : la jeune fille en question n'est autre que sa voisine d'Allemagne, Zoé Bertgang, en voyage avec son père à Pompei. Celle qu'il connaît depuis l'enfance mais qu'il avait oubliée ressemble à s'y méprendre au bas-relief qui l'obsédait. L'expérience amoureuse devient alors l'objet du désir qui avait jusque-là été déplacé dans l'archéologie et la pierre du vestige.[1]

Jean Bellemin-Noël rappelle que Wilhelm Jensen était le possesseur d'un bas-relief de la *Gradiva* et qu'il était un touriste familier de Pompéi et du musée archéologique de Naples.[2] Comme chez les autres auteurs du corpus, il semble que le rêve à distance de l'Antiquité ait nécessité un premier contact réel avec les lieux italiens pour trouver une incarnation.

Il n'y a pas à proprement parler de fantastique ici, comme un simple résumé pourrait laisser l'entendre. Tout d'abord, la solution est donnée à la fin du récit et ne souffre d'aucun doute : il n'y a jamais eu de manifestation surnaturelle, l'hypothèse est fermement écartée. S'il y a ressemblance entre Gradiva et Zoé, ce n'est pas le fait d'un curieux effet fantastique, c'est parce que la relation existait *a priori* : Norbert s'est pris de passion pour la Gradiva du bas-relief *en raison de* sa ressemblance avec la Zoé de son enfance. La confusion de Norbert devant ce qu'il pense être une apparition spectrale est ramenée à un simple trouble des perceptions causé par la chaleur du soleil de midi et par l'hypoglycémie, comme cela est rappelé plusieurs fois. Juste après la première rencontre, Norbert tente déjà de rationaliser l'apparition dont il pense avoir été témoin (nous soulignons) :

[1]Lucie Desideri relate le cas réel de l'archéologue Ludwig Borchard et du buste de Néfertiti découvert en 1912 à Tell el-Amarna : « Néfertiti est si belle qu'il ne peut s'empêcher de la voler pour la garder auprès de lui », Lucie Desideri, « La jeune fille au cœur du vertige », Claudie Voisenat (éd.), *Imaginaires archéologiques*, *op. cit.*, p. 194-195.

[2]Jean Bellemin-Noël, *Gradiva au pied de la lettre*, *op. cit.*, p. 94.

> Seulement, même s'il fallait inscrire *au compte du vin* ce mouvement de valse qui s'emparait des choses, il pouvait se souvenir que *depuis midi* tous les objets avaient déjà montré une tendance à tourbillonner.[1]

Puis, plus tard, c'est le fait de se sustenter qui rend à Norbert ses esprits et l'amène à douter de la nature spectrale de la jeune fille assise à ses côtés : « Il s'étonna à ce moment-là de l'entendre parler d'un passé aussi infiniment éloigné, car, grâce à la nourriture, sa tête avait retrouvé ses moyens et cela lui avait remis la cervelle à l'endroit. »[2]

Mais c'est surtout par le jeu des focalisations que l'auteur exclut le fantastique. En effet, la confusion réel-surnaturel n'est pas entretenue pour le lecteur mais seulement pour Norbert et cela grâce au fait que les réactions de Zoé sont décrites d'un point de vue externe et pas par l'intermédiaire des perceptions de l'archéologue. Ainsi lors de la première rencontre, après qu'il a tenté de lui adresser la parole en grec puis en latin, peut-on lire :

> Mais elle ne répliqua pas davantage ; il ne passa sur ses lèvres finement arquées d'un léger mouvement fugitif, comme si elle réprimait une envie de rire. Cette fois il eut peur : de toute évidence n'était assise devant lui qu'une statue muette […] Mais alors ses lèvres à elle ne purent résister davantage à son envie de rire, un vrai sourire se joua sur elles et en même temps une voix s'en échappa, disant : « Si vous voulez parler avec moi, il faut le faire en allemand. »[3]

L'insistance sur les réactions de Zoé qui sont clairement inscrites du côté de l'amusement, voire de la moquerie douce, désamorce toute velléité de croyance dans une apparition de nature fantastique. Sans compter la réplique finale qui ne manque pas d'humour de par le décalage qu'elle crée entre les tentatives de Norbert d'avoir recours à des langues mortes et le rappel de sa langue maternelle.

Par la suite, le comportement de Zoé reste marqué par cet humour gentiment séducteur, soutenu par les descriptions objectives qui ramènent sans cesse la scène du côté de la folie de Norbert. En effet, lorsque Norbert lui parle de la nuit de l'éruption du Vésuve comme si elle l'avait vécue, Zoé entre dans le jeu et répond : « Ah oui... C'était il y a si longtemps. Oui, bien sûr, ça

---

[1]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 75 : « *Allein dieser trug in der Erinnerung, wenngleich dem Wein ein bischen mit an der kreisenden Bewegung der Dinge zuzuschreiben sein mochte, dass alle Gegenstände schon seit der Mittagsstunde eine Neigung offenbart hatten.* »

[2]*Ibid.*, p. 118 : « *Das konnte er nicht, doch nahm's ihn jetzt Wunder, dass sie von einer so unendlich fernen Vergangenheit sprach, denn die Stärkung des Kopfes durch das Nährmittel hatte eine Umänderung in seinem Gehirn nach sich gezogen.* »

[3]*Ibid.*, p. 68-69 : « *Darauf erwiderte sie indess ebensowenig, nur um ihre feingeschwungenen Lippen ging etwas leise Huschendes, als drängten sie eine Lachanwandlung zurück. Jetzt befiel's ihn mit Schreck; offenbar sass sie nur als ein stummes Bild vor ihm […] Aber da vermochten ihre Lippen dem Antriebe nicht mehr zu widerstehen, ein wirkliches Lächeln umspielte sie, und zugleich klang zwischen ihnen eine Stimme hervor: »Wenn Sie mit mir sprechen wollen, müssen Sie's auf Deutsch thun.* »

m'était sorti de l'esprit. Mais j'aurais bien dû penser qu'il s'agissait de quelque chose de ce genre. »[1] Les hésitations et approximations de ses paroles leur ôtent toute crédibilité pour le lecteur qui, à cet instant du texte, a déjà bien saisi qu'il n'y a aucune apparition fantastique qui tienne. Ce qui n'empêche pas l'auteur de mettre dans la bouche de Zoé une pointe d'humour en guise de fin de discours : « Mais c'est arrivé, si je ne me trompe, il y aura bientôt deux mille ans ? Tu étais déjà en vie ? Tu me parais plus jeune que ça, à te voir ! »[2] Et au cas où le lecteur serait encore bercé d'illusions, comme Norbert, la description enfonce le clou, pour ainsi dire : « Elle parlait d'un ton très sérieux, sauf à la fin, où un léger sourire plein de charme joua sur ses lèvres. »[3]

L'écriture se joue des réactions inadaptées de Norbert, qui, tout à son obsession, refuse de percevoir les indices allant dans le sens de la réalité. Ainsi, ce n'est pas sur le contenu des premières paroles qu'il focalise son attention, il se serait alors sûrement demandé pourquoi la Gradiva l'invite à parler allemand, mais sur la voix dont il remarque que le timbre lui est familier. De même, l'ironie ayant Norbert pour cible affleure dans ces remarques :

> À vrai dire il y avait quelque chose qui intriguait dans le fait que la morte ait pu ainsi dessiner dans un carnet de croquis comme on en fabrique de nos jours, tout comme dans le fait qu'elle ait exprimé ses pensées en langue allemande. Mais ce n'étaient là que des sources d'étonnement insignifiantes en comparaison de son retour à la vie, et manifestement elle utilisait l'heure de liberté qui lui était laissée à midi pour enregistrer et conserver l'image du décor dans lequel elle avait autrefois vécu.[4]

L'ironie repose ici sur l'erreur de logique : Norbert établit une relation de comparaison (« *neben* ») entre ce qu'il remarque (le carnet, l'allemand) et l'hypothétique résurrection, en prenant l'étonnement comme outil de comparaison. Or, le lecteur, lui, établit une relation de cause à effet face aux mêmes éléments : il y a des indices de réalité *donc* il n'y a *pas* de résurrection, mais une simple jeune femme contemporaine que la névrose de Norbert affuble d'une identité antique.

Le décalage entre les perceptions et interprétations subjectives de Nobert et ce que nous livre objectivement le narrateur interdit toute dimension fantastique en même temps qu'il crée

---

[1] *Ibid.*, p. 83 : « *Ach so – damals. Ja richtig – das war mir nicht eingefallen. Aber ich hätte mir denken können, dass es eine derartige Bewandtniss damit haben müsse.* »

[2] *Ibid.* : « *Doch das geschah, wenn ich mich recht besinne, vor bald zwei Jahrtausenden. Lebtest du denn damals schon? Mich däucht, du siehst jünger aus !* »

[3] *Ibid.* : « *Sie sprach's sehr ernsthaft, nur am Schluss spielte ihr ein leichtes, äusserst anmuthiges Lächeln um den Mund.* »

[4] *Ibid.*, p. 91 : « *Ebenso Verwundersames rührte daraus an, dass die Abgeschiedene in einem Skizzenbuch von heutiger Art zeichnete, wie dass sie ihren Gedanken in deutscher Sprache Ausdruck gab. Doch waren das nur geringfügige Wunderzugaben neben der grossen ihrer Wiederbelebung, und offenbar benützte sie die mittägige Freistunde dazu, die Umgebung, in der sie einst gelebt, mit ungewöhnlicher künstlerischer Begabung sich gegenwärtig zu erhalten.* »

l'ironie. Mais il serait erroné de penser que ce mécanisme a l'humour pour but : c'est simplement un corrélat obligatoire du jeu entre les différents éléments qui constituent le mécanisme de l'œuvre. Mécanisme qui n'est là que pour montrer les effets d'un inconscient troublé sur la perception du réel.

Comme dans *Arria Marcella*, le retour de l'antique s'incarne encore une fois dans une femme sur laquelle le héros fantasme. Comme Arria, Gradiva est présente et absente en même temps. La première est à la fois présente dans le passé antique et absente dans le présent d'Octavien ; quant à la seconde, elle est présente dans la sublimation de Norbert, mais absente dans sa réalité. À la différence près que, contrairement à Octavien, Norbert sort gagnant de la confrontation de ces entre-deux, puisqu'il résout sa névrose et se marie avec Zoé. Ces deux récits fonctionnent donc à bien des égards comme des doubles opposés, comme deux manières de résoudre un présupposé fantastique permettant le retour de l'antique.

c. La Bataille de Pharsale

Pour certains critiques, Claude Simon a puisé dans « l'inspiration permanente de l'Antiquité »[1] pour forger son œuvre pourtant résolument moderne, et il s'est fait « le Tacite de la défaite de 40 »[2] dans *La Route des Flandres.* Il faut dire que sa vie est jalonnée de batailles : celle des tranchées dans laquelle son père trouve la mort en 1914 alors que Claude Simon n'a même pas un an, celle du cancer contre laquelle il perd sa mère à douze ans, celle de la *Route des Flandres*, enfin, qu'il ne cessera jamais de réécrire. Son rapport à l'Histoire n'est pas celui des érudits au regard scientifique, il est intime :

> Depuis ce moment vital de la déroute, des configurations nouvelles d'archives et de témoignages qui lui découvrent, toujours renouvelées, l'histoire du père, l'histoire de la mère, des familles de ses ancêtres qui participent à l'Histoire politique du monde, de lui enfant, adolescent, jeune puis vieil homme.[3]

Lointain descendant de Balzac du côté de sa mère issue d'une famille aisée et conservatrice, fils d'un officier de l'armée française élevé dans un environnement modeste et athée, Claude Simon naît à Madagascar où il reste moins d'un an. En 1914, la famille rentre en France, et s'installe chez les tantes paternelles. Le bonheur sera de courte durée puisque, quelques semaines plus tard, Louis Simon est tué au front. Son souvenir, grandi par la légende que va entretenir sa mère, infusera dans presque toutes les œuvres de Claude Simon. La veuve et son fils s'installent alors à Perpignan où Claude Simon suit une scolarité appliquée dans un entourage familial protégé et aimant jusqu'en 1925, où sa mère l'envoie en pension au Collège Stanislas à Paris, afin qu'il n'assiste pas à ses dernières semaines d'agonie. La première lettre qu'il lui envoie à propos de son entrée au collège contient la phrase suivante : « Mon professeur de latin est très indulgent et il a beaucoup de discipline en même temps. »[4] Aucun autre professeur, aucune autre matière n'est citée... Le latin a décidément encore un rôle central dans la scolarité des petits Français, et fera forte impression sur Claude Simon qui se souviendra de ses versions latines dans *La Bataille de Pharsale*. Le Collège Stanislas est un établissement catholique (les internes prient tous les matins en latin)[5] visant

[1]David Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2008, p. 89.

[2]Jean-Jacques Amette, « Claude Simon, un latin qui écrase sa montre », *larepubliquedeslettres.com*, 15 février 2013.

[3]Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 13.

[4]Cité dans *ibid.*, p. 50.

[5]C'est ce que révèle l'emploi du temps du Moyen Collège cité dans *ibid.*, p. 59.

l'excellence et que fréquentent les jeunes Parisiens de bonne famille. Claude Simon baigne alors dans la culture classique. Mireille Calle-Gruber a établi la liste des œuvres et auteurs étudiés par Simon pendant toute sa scolarité : le latin y tient une grande place. César et Ovide sont au programme dès la quatrième, Cicéron, Virgile et Xénophon en troisième. Au lycée, les versions se doublent de commentaires, le latin se voit adjoindre le grec. En l'espace de deux années, Claude Simon aura étudié : les *Bucoliques*, le *De Signis* et le *Pro Milone* de Cicéron, les *Lettres* de Pline, l'*Enéide*, Tite-Live, Horace (*Odes*, *Satires*, *Épîtres*), Tacite (*Agricola*, *Annales*), César, Sénèque, Lucrèce, et presque autant d'auteurs grecs. La formation classique est plus que solide, même si Claude Simon avoue sans détours sa préférence pour le latin, le grec lui étant presque toujours resté hermétique. Sans doute faut-il attribuer à cette connaissance approfondie de la littérature latine la volonté simonienne de toujours travailler l'histoire dans les interstices de l'Histoire (et de la mythologie), ainsi que son jeu sur le signifiant. Sans vraiment jamais trouver sa place parmi ses camarades, Claude Simon reste au Collège Stanislas jusqu'au baccalauréat (latin sans grec et mathématiques) en 1930, malgré des « souffrances en latin et en grec »[1] et avec de belles réussites en sport. Le dimanche et pendant les vacances scolaires, Claude Simon retrouve sa famille et découvre une vie plus excitante, entre les dîners entre amis, les champs de courses, les voyages à l'étranger... Dès sa sortie du Collège Stanislas, Claude Simon se détache de la religion et bientôt de l'institution scolaire puisqu'il ne reste pas au lycée Saint-Louis où il était censé préparer une grande école. Logeant chez son oncle Paul, il part alors à la découverte du milieu artistique que l'internat ne lui avait pas permis de connaître jusque-là. Il apprend la peinture, s'enthousiasme pour Picasso et le cubisme, découvre le surréalisme, lit Giraudoux et Céline, et commence à faire de la photographie. Son œuvre reflètera plus tard cette double formation, solidement classique et résolument moderne.

Claude Simon ne commence à écrire que lors de son service militaire en 1933, sans que cela ne débouche sur rien. Par sympathie communiste, il se rend alors à Barcelone où il observe l'Histoire en marche. À son retour, après avoir découvert l'*Ulysse* de Joyce, il poursuit ses tentatives d'écriture et noircit des carnets de voyage en parcourant l'Europe en 1937 : Allemagne, Pologne, URSS, Turquie, Grèce et Italie. « Ce voyage en Europe sur le pied de guerre a rendu Claude plus sensible encore à l'attente sans avenir où sont réduits les jeunes gens comme lui promis à la mort »[2], car bientôt sonne l'heure de la mobilisation pour le front, en août 1939. Mais c'est d'abord la drôle de guerre qu'il découvre. Il en profite pour, lors d'une permission, épouser Lucie Renée Clog, sa compagne depuis plus de huit ans. En mai 1940, c'est la déroute : le cavalier Claude Simon

[1] *Ibid.*, p. 63.

[2] *Ibid.*, p. 107.

et ses compagnons d'infortune ne peuvent tenir tête aux avions allemands. C'est par miracle qu'il échappe à la mort pendant plusieurs jours, mais il n'échappe pas au traumatisme.

> Désormais, qu'il le veuille ou non, son histoire personnelle fait partie de l'innommable guerre des Flandres, d'un autre espace-temps, sans commune mesure. Le vécu émotionnel de ces jours de mai 1940, il mettra une vie à le décrire dans toute sa complexité, donnant lieu à des œuvres d'une composition chaque fois sans pareille.[1]

Claude Simon sera ensuite fait prisonnier au camp de travail de Mühlberg-sur-Elbe, dont il s'évadera en profitant d'un transfert vers Bordeaux (transfert normalement réservé aux Arabes pour qu'ils n'aient pas à subir les rigueurs de l'hiver allemand mais auquel Claude Simon se greffe en arguant audacieusement de sa naissance malgache). De nouveau libre, réfugié à Perpignan, il se remet à peindre, écrit *Le Tricheur*, se lie d'amitié avec Raoul Dufy, visite les musées, fréquente les artistes. En février 1944, il retourne à Paris et aide la Résistance. C'est aussi l'année du suicide de son épouse Renée, à qui il dédie *Le Tricheur* qui paraît en 1945 et dont il parle dans *La Corde raide* écrit juste après sa mort. *Le Tricheur* est sélectionné pour le Goncourt « des Barbelés » (prix décerné à un auteur déporté), mais l'enthousiasme suscité autour de Claude Simon retombe lors de la parution de *La Corde raide* en 1947 qui passe plus inaperçu. Installé dans le Sud avec Yvonne Saint-Saëns qu'il épousera en 1951, Claude Simon continue de peindre, se met au dessin et bientôt se concentre sur l'écriture, malgré un accueil plus tiède de ses écrits. Son œuvre ne commence réellement qu'en 1957 avec la publication de *Le Vent*, qui marque également le début de sa collaboration avec Les Éditions de Minuit. Alors que le Nouveau Roman s'établit en courant distinct, Claude Simon continue d'écrire : suivront *L'Herbe*, le grand succès de *La Route des Flandres*, *Le Palace* et *Histoire.*

En 1967, Claude Simon commence à travailler à *La Bataille de Pharsale*, qui est écrit « avec ce qui n'a su être dit dans les livres précédents »[2] et à partir du souvenir authentique d'une version latine faite enfant, épisode déjà raconté dans *Histoire*. Là encore, comme pour les autres œuvres de notre corpus abordées précédemment, c'est un voyage sur place qui déclenche l'écriture : en octobre 1967, Claude Simon s'est rendu avec Réa (qui sera sa dernière compagne) à Farsala. Sur le champ où se serait déroulée la fameuse bataille en 48 avant notre ère entre César et Pompée, des jeunes gens se livrent à un match de football et une « machine agricole hors d'usage » est abandonnée. Ce roman, dont Philippe Sollers dira qu'il est « *magnifique* » et « trop fort pour que

[1] *Ibid.*, p. 130.

[2] Claude Simon dans *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967, cité dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire op. cit.*, p. 289.

l'époque sache où l'enregistrer »[1], est publié en 1969. Il n'est pas encore entièrement coloré par les expériences formalistes des années suivantes, ce qui lui vaut parfois d'être vu comme une œuvre de « transition »[2]. Ce « chef-d'œuvre de la narration obstinée »[3] est souvent considéré comme une œuvre de transition dans la production de Claude Simon, entre la narration plus tranquille de *Route des Flandres* et le style plus scriptural de *Leçon de choses.* Mêlant des souvenirs véritables à l'Histoire[4] antique telle qu'appréhendée à travers des représentations littéraires ou picturales, *La Bataille de Pharsale* joue sur différentes strates de la mémoire qui forment un texte complexe aux réseaux enchevêtrés. On discerne cependant un thème commun aux multiples couches de ce palimpseste mémoriel : la bataille.

La première partie est constituée de 186 fragments et elle est la plus pertinente pour notre étude, avec pour point de départ le double souvenir autobiographique de la version latine et du voyage à Farsala. La seconde partie, intitulée « Lexique » comprend : Bataille, César, Conversation, Guerrier, Machine, Voyage et O. et donne à voir des *ekphraseis* de fresques et de tableaux, un épisode de la guerre de 1940, une description de la moissonneuse-batteuse vue sur le champ de Farsala, le thème de la jalousie incarné dans la liaison entre la femme du narrateur et un peintre, entre autres. Mais au-delà de cette partition, Michel Thouillot distingue trois espaces-temps : celui de l'enfance dont le souvenir est marqué par l'exercice d'une version latine, celui de la bataille de France (du 10 au 17 mai 1940) et celui du narrateur contemplant des tableaux. La troisième partie, « Chronologie des événements », reprend et synthétise les thèmes des deux premières.

La « structure portante »[5] comme l'appelle François Thierry semble être le voyage en Grèce sur le lieu supposé de la bataille de Pharsale, d'où partent toutes les autres strates de l'écriture. Ce qui découle logiquement de la genèse du roman :

> Je ne savais même pas que Pharsale se trouvait là. D'après les vagues indications dans le guide, nous avons cherché le champ de bataille de Pharsale. Cela m'a donné une idée. Recherche d'un champ de bataille et recherche d'un livre d'écriture.[6]

---

[1]Lettre du 17 octobre 1969, cité dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 247 (l'italique est de Sollers).

[2]*Ibid.*, p. 16.

[3]Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 13 octobre 1969.

[4]Sans qu'on ne puisse classer cette œuvre du côté de la simple autobiographie, tant Claude Simon « s'emploie à effacer l'anecdotique individualité », Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, *op. cit.*, p. 54.

[5]François Thierry, *Claude Simon, une expérience du temps*, Paris, Sedes, 1997, p. 32.

[6]Claude Simon, dans B. L. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quaterly*, n°2, 1970, p. 189, cité dans Michel Thouillot, *Les Guerres de Claude Simon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 15.

Mais la bataille n'est pas que « de Pharsale », bien qu'elle constitue la première strate : elle est le sujet de la version latine que le narrateur, enfant, tente péniblement de faire en compagnie de son oncle. La bataille de Pharsale est aussi évoquée à travers des tableaux représentant d'autres batailles, tels ceux de Paolo Uccello (*Bataille de San Romano*), Piero della Francesca (*La Défaite de Cosroès*) ou Brueghel (*La Bataille de Guillboa*). Enfin, la bataille est aussi celle de la Débâcle de 40, sujet de *La Route des Flandres*, et qu'il mêle presque indistinctement aux événements de Pharsale, jouant simplement sur les réseaux lexicaux propres à chaque époque :

> […] le sol brun parsemé de débris plus ou moins identifiables des casques des boucliers des lances brisées des pièces de harnachements ou d'armures éparpillées çà et là comme des prothèses orthopédiques bandages herniaires jambes articulées des journaux aussi des bidons des bouteilles des valises crevées des livres ces détritus que la guerre que toute bataille semble engendrer de façon spontanée […][1]

Les « boucliers » et les « lances » sont ceux de Pharsale, tandis que le motif du cheval, commun aux deux batailles, permet à la phrase de passer à la description de 1940 que révèle l'emploi des modernes « bidons, bouteilles, valises ». Cependant, la bataille n'est pas que militaire, elle est aussi amoureuse : c'est la scène érotique à la tonalité violente surprise par le narrateur entre son amie et un amant roux. Avec cette « esthétique de la mosaïque »[2] qui lui est propre, Claude Simon lie fellation et acte de guerre : « et elle suspendue sous son ventre gracile le buvant enfoncé *dans la bouche un coup de glaive si violent que la pointe en ressortit par* »[3] (l'italique et l'interruption brusque sont de l'auteur). La citation latine (traduite en français, souvenir de la version faite enfant) fait une trouée dans le texte et vient se superposer à la scène charnelle, comme une remémoration et une description substituante à la fois.

Mais c'est aussi la bataille sportive qui se joue sur le terrain de football entre de jeunes Grecs, à l'endroit où se serait déroulée l'antique bataille de Pharsale, les deux événements étant syntaxiquement liés par ce même procédé d'enchevêtrement[4] ayant ici pour matrice probable l'expression « les quatre fers en l'air » qui *appelle* par concaténation l'image du cheval et donc celle de la bataille:

---

[1] *Ibid.*, p. 73-74.

[2] David Zemmour, *Syntaxe du sensible*, *op. cit.*, p. 325.

[3] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 75.

[4] Pour l'étude linguistique à proprement parler de *La Bataille de Pharsale* (notamment tout ce qui concerne la recombination syntaxique et les réseaux lexicaux), voir David Zemmour, *Syntaxe du sensible*, *op. cit.*, p. 45-46, 89-90 et 323-327.

> ainsi avant que l'arbitre siffle celui au maillot rose renversé sur le dos dans la poussière les quatre fers en l'air c'est-à-dire les bras à demi repliés levés au-dessus de la tête et un peu écartées les tibias à l'horizontale et l'autre au-dessus […] les jambes peut-être moins ployées mais écartées aussi comme un cheval ruant les pieds ayant déjà quitté le sol le glaive étincelant qu'il tient dans une main pointé vers la gorge de celui qui est renversé au-dessous de lui […][1]

Jean Ricardou[2] analyse ces différentes strates comme des « produits de la métaphore » de la bataille. Les scènes connaissent des moments d'intersection que l'écriture commente et métaphorise dans son propre fonctionnement, par l'image d'un mobile :

> […] on doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes, par exemple l'intersection de la droite OO' et du trajet suivi par le pigeon dans son vol, ou encore celle des itinéraires de deux voyages, ou encore le nom PHARSALE figurant également dans un recueil scolaire de textes latins et sur un panneau indicateur au bord d'une route de Thessalie.[3]

L'Antiquité, telle qu'elle est expérimentée à travers le latin étudié dans l'enfance et le voyage, préside donc à l'œuvre. La modernité déroutante et la grande différence d'écriture avec les autres œuvres du corpus ne doivent pas laisser perdre de vue ce mouvement identique : faire revenir l'Antiquité latine dans le présent du texte, par le double secours de la culture livresque et de l'expérience réelle. Car le point de départ du roman est la recherche de l'adéquation entre le lieu raconté et le lieu réel, comme l'exprime ce passage où se mêlent, sans indices typographiques différenciés, la voix de l'oncle qui dicte la traduction de la phrase latine et la voix du narrateur qui interroge son guide alors qu'il se trouve à Farsala :

> allons finissons-en sans ça c'est à neuf heures que nous allons dîner tu pourrais quelquefois penser au chagrin que tu fais à ta mère écris Une rivière aux rives escarpées protégeait son aile droite
> Est-ce que tu vois quelque chose qui ressemble à une rivière ?[4]

Mais il ne faudrait pas se méprendre et voir dans cette recherche d'adéquation une tentative pour remettre du sens. Car, fidèle aux théories du nouveau roman dont il est l'un des architectes, Claude Simon pense avec Alain Robbe-Grillet que « le monde n’est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. C’est là, en tout cas, ce qu’il a de plus remarquable. » Ce qui ne l'empêche pas de

[1]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 61.

[2]Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, chapitre VI « La bataille de la phrase », p. 118-158.

[3]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 186.

[4]*Ibid.*, p. 53.

faire le « portrait d'une mémoire »[1] comme il le dit lui-même, en utilisant l'Antiquité pour pigments.

[1]Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, l'inlassable réancrage du vécu*, Paris, Édition de la Différence, 2001, p. 32.

d. Albucius

> Pétri de culture classique, du modèle antique, pensant autant en termes d'essence et de nature humaines que d'Histoire, il assume avec élégance la figure du Lettré, du clerc, et cultive l'obsolescence comme signe distinctif.[1]

L'Antiquité (latine, essentiellement) parcourt tout l'œuvre de Pascal Quignard. Entre extrême érudition et imagination, le mélancolique Quignard regarde sans cesse en arrière : depuis son propre passé, jusqu'à celui de l'humanité, jusqu'au *jadis* qu'on ne peut dater. La relation de Pascal Quignard au passé romain remonte ainsi à sa propre enfance et elle est directement liée à la langue latine comme instrument de remontée dans le temps. C'est ce qu'il révèle dans *Le Nom sur le bout de la langue* :

> Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philologique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu'aurait voulu être mon arrière-grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. Tous les deux avaient collectionné les livres. C'est ainsi que j'aurai absurdement cherché à rebrousser le temps. C'est ce qui m'a jeté sur les rives de Rome.[2]

Il y a cristallisée dans ces quelques phrases toute la formation d'un écrivain qui n'a cessé de vouloir remonter le temps vers un passé au-delà de son expérience personnelle, jusqu'à en trouver une analogie en même temps qu'une origine dans l'incarnation antique. Né en 1948[3] dans une famille lettrée, bercé de culture (littéraire, musicale, artistique) et d'érudition, Pascal Quignard est, du côté maternel, le petit-fils du philologue Charles Bruneau et le neveu de Jean Bruneau à qui l'on doit l'édition en Pléiade de la correspondance de Gustave Flaubert. Quant à l'ascendance paternelle, elle est marquée par la musique puisqu'il descend d'une lignée d'organistes. L'Antiquité est au cœur de la vie de famille, puisque ses parents sont professeurs de lettres classiques. Pascal Quignard est ainsi témoin de « [s]on père qui adorait faire du petit grec » et sa mère du petit latin.[4] Élevé dans Le Havre dévasté de l'après-guerre, Pascal Quignard définit son éducation comme « grammaticale, sévère, classique et catholique »[5]. La famille déménage ensuite à Paris, où Pascal Quignard

[1]Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 148.

[2]Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, (1993), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 60.

[3]Voir les repères chronologiques établis par Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard, 2013, p. 147-152, et surtout le long entretien de Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Galilée, 2006.

[4]Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, *op. cit.*, p. 136.

[5]*Ibid.*, p. 24.

poursuit assidûment l'étude de l'orgue et commence à écrire dans des carnets. Après le lycée, il commence des études de philosophie et, sous la direction d'Emmanuel Lévinas, une thèse qu'il ne terminera pas. Pendant sa licence à Nanterre, il écrit *L'Être du balbutiement*[1] en 1966 (publié trois ans plus tard), puis après mai 68 et l'arrêt de ses études, il écrit *La Parole de la Délie*[2]. Il enseignera deux ans à l'Université de Vincennes avant de travailler dans l'édition (lecteur-correcteur de grec, comité de lecture puis des fonctions de plus en plus importantes chez Gallimard) et la musique (création d'un festival international de l'art baroque à Versailles). En 1994, il démissionne de toutes ses fonctions et décide de se consacrer exclusivement à l'écriture.

Son œuvre est vaste (plus d'une cinquantaine de titres) et emprunte plusieurs voies : l'essai d'abord, le roman (le premier en 1975 : *Le Lecteur*), le journal/carnet, la traduction... « Je ne sais pas répondre aux questions qui concernent les genres »[3], affirme Pascal Quignard. Au cœur de l'écriture quignardienne reviennent sans cesse les thèmes de la musique, la danse, le baroque et l'Antiquité. Le retour à l'ancien, bien que non nécessairement antique, semble donc dicter l'acte d'écriture d'un auteur qui n'a de cesse de nourrir son œuvre de références antiques, en tant que « connaisseur émérite de la civilisation et de la littérature latines »[4]. *Albucius* paraît sans difficulté être le premier jalon d'une introspection nourrie de culture classique qui avait été ébauchée dans *Petits Traités*[5] avant de se déployer dans les essais plus importants que sont *Le Sexe et l'effroi*[6] ou même *La Nuit Sexuelle*[7]. Comme formant diptyque avec *Albucius*, il nous faut aussi relever le très court livre écrit à propos d'un autre rhéteur oublié, Porcius Latron : *La Raison*[8]. Par-delà ces exemples de textes entièrement centrés sur l'antique, il faut noter la présence plus souterraine d'un tissu de références parcourant l'ensemble de l'œuvre quignardien, et notamment la série *Dernier Royaume*.

Albucius (1990), comme nombre de ses autres œuvres, échappe à la fixité des genres et mêle à la biographie les sources vérifiées d'un rhéteur oublié du Ier siècle avant Jésus Christ, les citations et les traductions de ses œuvres, la reconstruction imaginaire des événements de sa vie, des digressions confinant à l'essai sur le langage ou le passé et des anecdotes autobiographiques.

---

[1]Pascal Quignard, *L'Être du balbutiement*, Paris, Mercure de France, 1969.

[2]Pascal Quignard, *La Parole de la Délie*, Paris, Mercure de France, 1974.

[3]*Ibid.*, p. 162.

[4]Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 150.

[5]Pascal Quignard, *Petits Traités*, trois tomes parus chez Paris, Clivages entre 1981 et 1984.

[6]Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

[7]Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

[8]Pascal Quignard, *La Raison*, Paris, Gallimard, 1990.

Albucius est aussi le livre préféré de son auteur[1] qui refuse de voir cet apparent brouillage des genres comme post-moderne, mais l'identifie au contraire comme « préoriginaire », « antéarchaïque »[2]. Si nous avons choisi d'inclure cette œuvre dans la catégorie des récits contemporains de l'écriture, malgré sa nature biographique apparente, c'est parce que les retours au temps de l'écriture y sont fréquents. *Albucius*, tout comme *Les Tablettes de Buis d'Aproninia Avitia*[3] et *La Raison* avec lesquels il semble former un triptyque, ne peut pas être considéré comme un roman historique, en dépit de son apparent souci de réalisme, à propos duquel Gilles Declercq écrit avec raison : « la précision des dates et des noms ne doit pas faire illusion : elle ne cautionne pas une vérité historique, mais crédibilise l'irréalité de la fiction »[4]. *Albucius* n'est donc pas tant une biographie historique qu'une œuvre commémorative qui loue la mémoire des auteurs du passé. Pascal Quigard ne se soucie d'ailleurs guère de préserver une quelconque illusion narrative à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre. Sans cesse, le lecteur se trouve renvoyé d'un chapitre biographique à une digression étymologique, d'une traduction à un commentaire. Car en réalité, c'est dans la droite lignée des commentateurs du XVIème siècle que Pascal Quignard se place. La problématique de l'identification générique, que Bruno Blanckeman note ainsi : « Les fictions pervertissent leur logique première : le matériau romanesque s'épure, se transforme en méditation qui, économisant son objet, organise sa faillite. »[5], se retrouve dans *Albucius*. La continuité générique est mise à rude épreuve par un auteur qui n'hésite pas à interrompre le fil narratif pour développer une réflexion étymologique ou sonder une question philosophique. L'incipit est à cette image : Albucius n'est pas encore nommé, que Pascal Quignard disserte déjà sur le sens de « amici ». Puis il revient à la narration : « c'étaient les année trente. L'homme était inquiet », avant de se perdre à nouveau dans une réflexion sur le sens de « quies ». L'écriture tente de se tourner une nouvelle fois du côté de la narration : « L'homme était chauve, maigre, grand, droit, plein de nerfs, abrupt. » Ce n'est finalement qu'en retrouvant une vision générique plus souple, celle adoptée par le commentaire du XVIème siècle notamment, que l'on peut résoudre cette indécision.

L'Antiquité (qu'elle soit d'ailleurs latine, grecque ou égyptienne, bien qu'il faille noter un net privilège pour la première) n'est pas la seule période historique vers laquelle Pascal Quignard aime à se retourner. Bruno Blanckeman[6] note ainsi l'intérêt porté aux périodes de la Renaissance et

---

[1] *Ibid.*, p. 53.

[2] *Ibid.*, p. 93.

[3] Pascal Quignard, *Les Tablettes de Buis d'Aproninia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.

[4] Gilles Declercq, « *Roman*, *fable*, *déclamation*. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard», dans Gilles Declercq et Michel Murat (éd.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 238.

[5] Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 148.

[6] *Ibid.*, p. 151-152.

du classicisme, mais aussi à l'Orient, dans un mouvement qui ne souffre d'aucune limite historique, générique ou disciplinaire. Les essais *Rhétorique spéculative*[1] et *La Haine de la musique*[2] en offrent les exemples les plus significatifs, confrontant allègrement écrivains latins, orientaux, contemporains. Sans oublier les *Petits Traités* qui concentrent *toute* l'érudition de leur auteur, sans distinction d'aucune sorte. Mais *Albucius*, bien que convoquant à maintes reprises d'autres auteurs, conserve une ligne de force centrée sur l'homme qui lui prête son titre. Que Pascal Quignard ait choisi de centrer son œuvre sur Albucius semble de fait relever d'une volonté de réhabilitation, qu'il affirme explicitement :

> Il y a des absents sans retour, des effacés au souvenir du monde. Gorgias, Kong-souen Long, Lycophron, Damaskios le Diadoque, Caius Albucius Silus, Sainte Colombe, l'abbé Kenkô ou le père de Sénèque ne sont pas des petits maîtres que la reconnaissance a injustement omis. Ce sont des grandes œuvres dont le désir ne s'est pas soumis ; ce sont des individus qui ne parurent pas intégrables.[3]

Celui qui va se révéler tributaire du grand maître[4] insiste ainsi sur la raison paradoxale de la *damnatio memoriae* dont Albucius a été victime : oublié parce que trop grand, lui que « la tradition humaniste a rejeté comme déchet », comme l'écrit Brigitte Lalvée-Laurent[5], avant d'ajouter :

> C'est précisément pour cette raison que Pascal Quignard s'en empare, corps et mots (mais on pourrait aussi dire : le recueille, rapt et tendresse mêlés), afin d'en nourrir sa propre élaboration de ce qui en nous ne survit qu'à l'état de déchet, de débris : l'*infans*, l'*infantia*.[6]

Car ce n'est pas tellement en tant qu'homme qu'Albucius intéresse Quignard, mais en tant que rhéteur encore atteint par l'*infantia*, c'est-à-dire au sens étymologique : l'absence de paroles. Un rhéteur qui porte en lui, par l'étymologie de son nom, la menace de tout langage : le silence.

> On sait qu'Albucius connut des crises de mélancolie au cours desquelles il arrivait que le langage lui défaillait. […] Le nom d'Albucius Silus, à nos oreilles, semble lié encore

[1]Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

[2]Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

[3]« Préface » de Pascal Quignard, dans Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs*, Paris, Aubier, 1992.

[4]Il lui emprunte ainsi le concept de *sordidissimes* dont il fera le titre du cinquième volume du *Dernier Royaume* (2005).

[5]Brigitte Lalvée-Laurent, « Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius », *Critique*, vol. 47, n°527 (avril 1991), p. 276.

[6]*Ibid.*

> à cette peur. […] Mes lèvres prononcent « Albucius Silus ». On songe à « balbutier », à cette façon de dire : « il balbutie » et on songe au silence.[1]

La mélancolie mutique qu'évoque Pascal Quignard, ajoute une pierre supplémentaire à la théorie de leur ressemblance : Pascal Quignard a en effet, lui aussi, connu plusieurs périodes de mutisme au cours de sa vie. L'irruption du pronom possessif « nos » lie le rhéteur, et ce qu'il représente de menace que le silence fait peser, à l'auteur Quignard. La seconde phrase de l'extrait est ainsi signifiante car il semblerait que l'étymologie, même quelque peu erronée, soit à la source de cette terreur du mutisme, et vienne renforcer l'intérêt de Quignard pour son « maître ». En effet la racine « alb » désigne tout ce qui est blanc, ce qui est vierge. C'est le blanc dans la conversation en quelque sorte. Quant à « silus », ce n'est sans doute pas à l'adjectif que Quignard fait référence (puisqu'il a pour sens « camus »), mais au verbe « sileo, es, ere, silui » signifiant « se taire, être silencieux ». Que le rhéteur ait un nom qui dit, au mieux la difficulté à nommer (*balbus* signifie *bègue*), au pire le mutisme total, n'est pas sans signification : par son silence même, le rhéteur est le modèle de l'écrivain à la vocation paradoxale.[2] Celui qui cherche à dire l'origine mais ne peut y parvenir vraiment car l'origine est silence.[3] Le rhéteur ne peut que perdre ses mots face à elle, ses paroles ne sont que balbutiements face à la réalité de l'origine (au profit de laquelle il adoptera le concept de « cinquième saison » que nous allons détailler plus loin).

Par conséquent, ce qui intéresse également Pascal Quignard chez Albucius c'est sa réputation d'auteur des choses sordides :

> Caius Albucius Silus était accoutumé de dire de lui-même : « quand mon esprit est occupé de sa chose, les mots l'assiègent. ». Il aimait à user des mots les plus vils, à désigner les choses les plus basses, à mettre en valeur les thèmes les plus inégaux. Son style était le plus splendide, et dans le même temps où il était le plus éclatant, il nommait les choses les plus sordides.[4]

---

[1]Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, op. cit.,* p. 117-118.

[2]Brigitte Lalvée-Laurent (« Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius », *op. cit.*, p. 279) remarque à ce propos « la blancheur de sa syllabe initiale : blanc d'un impossible dire des origines, celui qu'a cru pouvoir dénier Virgile, le poète officiel ; blanc de la ville augurale, l'*Albe* promise à l'*enfant* Ascagne et finalement vaincue par Rome ».

[3]Il faut ici rappeler que parmi les essais de Pascal Quignard, on trouve les deux titres évocateurs suivants, d'un bout à l'autre de sa production, ce qui souligne bien la fascination de l'auteur pour cette thématique : *L'Être du balbutiement* (Mercure de France, 1969) et *Le Voeu de silence* (Galilée, 2005).

[4]*Ibid.*

Le recours aux sordidissimes permet de parler dans les interstices du langage, et donc d'approcher d'autant plus le silence de l'origine, tout en continuant pourtant à user de mots. Suétone mentionnait déjà cette particularité de la rhétorique d'Albucius :

> Rendu célèbre par cet exploit, il ouvrit ses propres salles de déclamation ; il avait coutume, une fois le thème de la controverse proposé, de commencer à parler ainsi, puis, quand le feu du discours l'avait entraîné, de se lever pour la péroraison ; il déclamait en des styles variés, tantôt de façon brillante et ornée, tantôt, pour ne pas avoir toujours l'air d'un homme d'école, de façon simple et négligée et avec des termes presque vulgaires.[1]

Ce mélange d'érudition et d'informations qui surprennent soudain par leur trivialité est clairement un style d'écriture que Pascal Quignard a fait sien. Lui aussi partage des sordidissimes avec ses lecteurs : que ce soit les habitudes d'épilation de César[2] ou le plaisir que prenait Auguste à sauter à pieds joints, mais « toujours enveloppé d'une couverture afin qu'on ne vît pas ses bourses qui sautaient tandis qu'ils sautaient »[3]. Pascal Quignard fait d'Albucius un homologue usant des mêmes outils, inquiétés de la même mélancolie[4] menaçant le langage qui nous sépare de notre origine.[5]

Quignard parcourt ainsi la vie du rhéteur, s'arrêtant sur des moments clés, confessant qu'il invente certaines scènes, digressant sur d'autres personnages historiques comme César ou Auguste. Toute la « biographie » d'Albucius se déploie autour de quarante-six romans, certains dont la paternité peut être mise en doute, qui sont le point de départ de toute l'œuvre. Pascal Quignard donne à son œuvre une dimension salvatrice dont rend compte l'image halieutique[6] :

[1]Suétone, *De Grammaticis et Rhétoribus*, traduit par Marie-Claude Vacher, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 31-32 (XXX, 3) : « *Sed ex eo clarus, propria auditoria instituit, solitus proposita controversia sedens incipere, et calore demum provectus consurgere ac perorare, declamare autem genere vario: modo splendide atque adornate, tum, ne usque quaque scholasticus existimaretur, circumcise ac sordide et tantum non trivialibus verbis.* »

[2]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 91.

[3]*Ibid.*, p. 137.

[4]Voir à ce propos : J.P. Richard, « Sensation, dépression, écriture », *L'État des choses (Études sur huit écrivains d'aujourd'hui)*, Paris, Galimard, 1990.

[5]Aude Préta-De Beaufort (dans « *Albucius* de Pascal Quignard : une histoire de famille », *La Licorne*, n°86, 2005) relève à juste titre que la référence à Albucius est récurrente chez l'écrivain qui le convoque dans *Petits Traités*, *Rhétorique Spéculative*, *Les Ombres Errantes*, *Écrits de l'éphémère*, *Sur le jadis* et *Sordidissimes*. Elle note à ce propos : « Albucius est une figure tutélaire régulièrement invoquée dans l'œuvre comme une confirmation du projet de l'écrivain. », *ibid.*, p. 20.

[6]Il est intéressant d'observer que la démarche quignardienne qui consiste à faire revenir à la mémoire de tous un versant oublié de la littérature latine est finalement proche de la démarche décadente que Agathe de Longevialle commente ainsi : « L'originalité du mouvement décadent est en effet de choisir comme symboles de la modernité la langue et la littérature latines, c'est-à-dire les références privilégiées du classicisme. Ce choix consiste en fait à découvrir une tradition oubliée en faisant l'apologie d'œuvres jusque là méprisées. Il entraîne à la fois une nouvelle définition du texte et de la tradition littéraire opposée aux canons de la rhétorique classique et une redécouverte de l'Antiquité qui souligne désormais la distance avec le passé. » (Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle »,

> Je ramène ce que je puis avec un filet dont plus beaucoup de monde n'a l'usage.[1]
> Je tiens hors de l'eau du temps des intrigues qui sont singulières.[2]

L'image de la menace que fait peser le *pantha rei* renferme en réalité une mission d'archéologie littéraire : questionner l'origine du roman que l'auteur place du côté du genre de la controverse. La controverse est un exercice de rhétorique : une cause fictive défendue par une loi fictive. Rien que de l'iréel en quelque sorte. L'arrivée d'Auguste au pouvoir avait rendu inutiles les hommes de lois, spoliés de leurs pouvoirs performatifs par l'Empereur omnipotent. La déclamation, privée de toute répercussions sur le réel, devint un jeu philosophique et intellectuel qui gagna en pouvoir imaginatif ce qu'elle avait perdu en pouvoir d'action. Les déclamations devinrent des fables : « Bientôt on ne distingua plus les *controversiae* et les *fabulae* : c'étaient devenues des histoires. » C'est ainsi que Pascal Quignard explique le genre, dans sa préface à *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et rhéteurs* de Sénèque Le Père[3] qui regroupe des controverses et suasoires.

Ces controverses, que l'on peut classer selon trois catégories : « l'impossible, l'indéfendable, l'imprévisible »[4], constituent la trame *d'Albucius*, tout autant que la biographie à proprement parler. Ces déclamations parsèment l'œuvre, sans autre règle d'ordonnance que la nécessité interne du texte qu'elles contribuent à tisser. Chacune de ces histoires repose sur une question, parfois ironiquement cruelle, à l'issue souvent indécidable, comme autant d'apories morales que le rhéteur prend plus de plaisir à poser qu'à résoudre. Par exemple : lorsqu'on a promis de relâcher un homme retenu comme otage, est-il juste de le rendre en morceaux même si tous les morceaux sont rendus ? Recueillir des enfants abandonnés et les estropier pour en faire des mendiants, est-ce les sauver ? Un tyrannicide mérite-il une récompense si c'est dans une situation d'adultère et non par conviction politique qu'il a commis ce meurtre ? Outre ces questions très précises, les controverses font réfléchir sur la pitié, la justice, le sacrifice, la méchanceté, la liberté etc.

---

op. cit., p. 191.) Si Pascal Quignard n'a pas de velléité anti-classiciste, il cherche cependant à redéfinir la tradition littéraire latine en y redonnant leur place aux oubliés et à leurs théories littéraires à la marge (« cinquième saison », « sordidissimes »...) Quant à la distance avec l'Antiquité, elle est d'autant plus soulignée que Quignard tend à renforcer l'altérité par des détails incongrus.

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 11.

[2]*Ibid.*, p. 55.

[3]Sénèque Le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et rhéteurs, op. cit.*

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 22.

Ainsi, il apparaît que *Albucius*, la dernière œuvre sélectionnée dans notre corpus, rend compte d'une Antiquité intime, comme est intériorisée l'Antiquité de Claude Simon, à la fois érudite, biographique et fictionnelle.

*

L'hétérogénéité de ce corpus, que l'on espère représentatif des différents prismes utilisés pour rendre compte de l'Antiquité latine, peut être résumée ainsi : il y a dans un premier temps deux façons d'aborder l'Antiquité, soit en y transportant la narration – parfois le personnage (*The Last Days of Pompeii, Acté, Arria Marcella, Der Falsche Nero*), soit en la ramenant à soi, dans le présent de son personnage, de son expérience ou de l'écriture (*The Last of the Valerii, Gradiva, La Bataille de Pharsale, Albucius*). L'écriture est presque toujours déclenchée par la visite ou le voyage de l'écrivain sur les lieux du récit (sauf pour Lion Feuchtwanger, dont nous verrons que son roman tend à constituer un hapax), comme si le bagage culturel et scolaire, que tous ces auteurs partagent et qu'ils mettent au service de la fiction selon des modalités différentes que nous allons bientôt voir, nécessitait un contact physique pour être « réactivé ». On ne peut apparemment pas écrire un récit de la latinité si l'on n'a pas été nourri de latin enfant, même si c'était avec souffrance, même si c'est pour mieux en dépasser la sécheresse scolaire par la lecture plus tardive des « interdits » (Pétrone, Apulée...).

Dans les romans historiques se retrouvent donc l'anglais *The Last Days of Pompeii* comme premier jalon de la tradition des fictions érudites de la latinité, le français *Acté* qui ancre le genre dans le roman historique populaire « à la Dumas » et l'allemand *Der Falsche Nero* qui fait du roman historique (à tendance psychologisante) un outil au service de la dénonciation politique. Trois romans pour trois manières de diffracter l'Antiquité selon l'intention auctoriale.

Les récits historiques à coloration fantastique trouvent encore des représentants dans les trois pays que sont la France, l'Angleterre et l'Allemagne. *Arria Marcella*, *The Last of the Valerii* et *Gradiva* jouent tous les trois de l'agalmatophilie. Bien qu'il faille réinscrire ces récits dans une tradition plus vaste (à laquelle on peut par exemple rattacher *La Vénus d'Ille, La morte amoureuse* ou dans une moindre mesure *Le Faune de Marbre*), ils incarnent une évolution que l'on retrouve à l'échelle de tout le corpus : le passage du cadre historique (Octavien se retrouve *à* Pompéi) à la visitation de l'antique (le Comte Valerio demeure dans le présent mais est hanté par l'Antiquité) jusqu'à la rationalisation de cette visitation (l'Antiquité qui fascine Norbert est ramenée à un processus névrotique). De la même façon, bien que tous les genres du récit de la latinité continuent

d'exister, on peut remarquer qu'à partir de la modernité du XXe siècle, l'Antiquité n'est plus seulement utilisée comme cadre historique, mais elle devient le support d'une réflexion sur le temps, un matériau que l'on soumet à l'étude et que l'on intériorise. C'est ainsi que le nouveau roman de Claude Simon et l'essai fictionnel (ou la fiction essayiste) de Pascal Quignard peuvent proposer un récit de l'antique qui mêle cadre historique, inspiration antique et commentaire de cette influence. Au fur et à mesure, les écrivains ont cessé de n'aborder la latinité que sous l'angle de la représentation, pour en faire *aussi* le support d'une réflexion plus large, conjuguant parfois les deux tendances au sein de la même œuvre (comme c'est brillamment le cas dans *Albucius*).

Par ce corpus si varié, nous souhaiterions démontrer que, malgré ces orientations différentes, des mécanismes fictionnels identiques peuvent être relevés. Par-delà la diversité générique, on observe des formes constantes dans la représentation et dans le rapport de cette dernière à l'érudition, puisque c'est en tant qu'écriture soucieuse d'une certaine véracité historique et scientifique que nous avons défini la naissance du récit de la latinité à l'époque contemporaine.

II. Une représentation en tension

> Notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons.[1]

C'est ainsi qu'Alexandre Dumas reprend à son compte le précepte horacien de *docere* et *placere*[2] à la portée encore plus pertinente dès lors qu'il s'agit de récit historique. Présenté schématiquement, ce balancement recouvre d'autres notions : histoire et fiction, contraintes (par rapport à un référent historique extérieur) et liberté, romanesque et érudition. La « neutralisation du temps historique »[3] que Paul Ricœur relève à propos de la fiction est en effet mise à mal dès lors qu'il s'agit de roman historique :

> Des personnages irréels, dirons-nous, font une expérience irréelle du temps. Irréelle, en ce sens que les marques temporelles de cette expérience n'exigent pas d'être raccordées à l'unique réseau spatio-temporel constitutif du temps chronologique.[4]

Bien qu'irréelle, cette expérience du temps nécessite cependant d'être authentifiée en étant « reversée au temps de l'univers »[5], c'est-à-dire en étant réinscrite dans la chronologie réelle. Il s'agira donc ici d'examiner ce rapport, tantôt collaboratif, tantôt concurrentiel, entre fiction et Histoire, notamment à travers le cas particulier du récit de la latinité. Car il apparaît que certains des enjeux de représentation sont propres à l'Antiquité, tant à cause du rôle déterminant de l'archéologie pour l'histoire antique que de la charge significative de l'histoire romaine. Compte tenu de son statut de pionnier, notre analyse partira toujours de *The Last Days of Pompeii* avant d'examiner les autres types de variations existants.

---

[1]Alexandre Dumas, *Le comte de Moret*, 1865, cité par Gengembre Gérard, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Études*, n°10 (Tome 413), 2010, p. 367-377.

[2]Horace, *Art Poétique*, dans *Épîtres*, traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 220 (v. 343-344) : « Mais il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire. » (« Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo. »)

[3]Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 230.

[4]*Ibid.*

[5]*Ibid.* Pour Paul Ricœur cependant, les références historiques ne tirent pas la fiction du côté de l'Histoire, mais au contraire tendent à déréaliser l'Histoire : « toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillés de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. » (p. 233). Voir aussi dans *ibid.*, les sections « la fictionnalisation de l'histoire » et « l'historicisation de la fiction » (p. 331-348).

1) *Docere*

a. Histoire et fiction : des rapports complexes

Qu'il y ait de l'Histoire dans la fiction historique est chose évidente. Mais inversement, l'Histoire n'est pas sans rapport avec la fiction, tout d'abord en ce qu'elle est pleinement dépendante de la narration. C'est sur ce lien que Paul Ricœur fait reposer sa thèse, à savoir que « le savoir historique procède de la compréhension narrative sans rien perdre de son ambition scientifique »[1]. L'Histoire a eu beau s'établir en discipline à la scientificité de plus en plus revendiquée, elle est « une reconstitution probable, et, en cela, elle relève d'une forme de fiction »[2]. Il paraît donc bien difficile de scinder les deux, si même l'Histoire est contaminée par la fiction et pas seulement l'inverse. D'ailleurs, pendant longtemps la distinction ne fut pas si nette : certains romans sont ainsi devenus des sources pour les guides de voyage grâce à leur rigueur historique, comme *The Last Days of Pompeii*[3]. Que des individus soient partis à la découverte d'un lieu avec un roman à la main pour éclairer la compréhension des lieux historiques visités, c'est là une preuve éloquente de la difficile scission établie entre Histoire et littérature. L'Histoire a en effet des caractéristiques communes avec la fiction, en termes de narration, de description, de discours de la causalité ou de l'hypothèse.[4] On attribue généralement le tournant de la scientifisation de l'histoire à 1789, mais le fait est que, même au XIXe siècle, l'Histoire reste tributaire de sources pas nécessairement réalistes, même si leur usage est toujours prudent. Ainsi, « Augustin Thierry se sert à la fois des chroniques et des récits légendaires pour accentuer l'expressivité des scènes, sans toutefois être obligé de se prononcer sur leur exactitude rigoureuse. »[5]

L'Histoire peut donc être vue comme narrative, avec la dérive fictionnelle que cela suppose. Lorsque les auteurs font en sorte de faire s'affronter histoire et fiction, c'est aussi parce

---

[1]Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 166.

[2]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 7.

[3]Stephen Harrison, « Bulwer-Lytton's *The Last Days of Pompeii* », *op. cit.*, p. 84 : « Le roman a été largement utilisé dans les guides archéologiques de Pompéi, un hommage à la rhétorique de ce roman qui s'est faite parole d'autorité. » (« *[The novel] has been extensively used in archeological guidebooks on Pompeii, a tribute to the novel's rhetoric of expert authority*. ») (Nous traduisons.)

[4]Voir à ce sujet les travaux de Fiona McIntosh, précédemment cités, et de Ann Rigney, *Imperfect histories : the elusive past and the legacy of romantic historicism*, Cornell University Press, 2001.

[5]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 91.

qu'ils remettent en cause la prétendue supériorité de l'Histoire. C'est ce qu'il se passe dans l'essai inachevé *The House of Desdemona* lorsque Lion Feuchtwanger rapporte les propos de d'autres auteurs avant lui :

> Laissez-moi citer quelques autres opinions du même genre, un peu au hasard. « Ce n'est pas surprenant, a dit David Hume, que les historiens mentent ; des gens de toutes sortes et de tous âges l'ont fait. » Voltaire a déclaré : « l'Histoire est faite de fiction traditionnelle. » […] Schopenhauer fit un commentaire salé : « Clio, la muse de l'Histoire, est aussi infectée par le mensonge qu'une prostituée l'est par la syphilis. »[1]

La critique repose sur le dénigrement de la prétendue supériorité de l'Histoire au motif qu'elle trouve sa valeur dans la vérité, plus digne d'intérêt que la fiction. Or, Feuchtwanger a bien conscience que le matériau historique n'est pas sans failles et est même parfois largement contaminé par la fiction. Ainsi il débute la préface de *The House of Desdemona* par la mention de trois « faits » parfois considérés comme historiques par le vulgaire mais que la réalité dément : l'épisode biblique de Jean et Hérode, Guillaume Tell et l'histoire d'Othello et Desdémone. Ce qui permet à Lion Feuchtwanger d'énoncer le projet de son essai (dont on ne peut que regretter qu'il soit resté inachevé) :

> Les événements qui n'ont jamais eu lieu, ou en tout cas pas sous la forme dans laquelle ils sont racontés, constituent une large partie de ce qu'on appelle l'histoire. On y croit obstinément ; ils ont une vie beaucoup plus durable que les « faits » sérieusement documentés de l'histoire scientifique. Dans ce livre, j'ai l'intention d'en discuter la raison avec vous, pourquoi la fiction historique est plus vivante que la « vérité » historique, et, enfin, si c'est une bonne chose qu'il en soit ainsi.[2]

Affirmer que l'Histoire n'est pas la vérité qu'elle prétend être est une position que l'on retrouve chez plusieurs auteurs qui, bien que ne rejetant pas l'érudition et l'étude historique, se placent en position de supériorité. Soit parce que « vérité » et « faits » leur semblent être des notions discutables (on remarquera l'emploi des guillemets suspicieux sous la plume de Lion

---

[1]Lion Feuchtwanger, *The House of Desdemona or The Values and Limitations of Historical Fiction*, reproduite dans *Books Abroad*, vol. 34, n°4, automne 1960, p. 340 : « *Let me cite a few more such opinions, quite at random. "It is not surprising," said David Hume, "that writers of history lie ; people of all kinds and every age have done it." Voltaire declared : "History consists of traditional fiction." […] Schopenhauer's salty comment was : "Clio, the Muse of History, is as completely infected with falsehood as a streetwalker with syphilis."* » (Nous traduisons.)

[2]*Ibid.*, p. 339 : *« Occurences that never occurred, or at least not in the form in which they are told, constitute a large part of what we call history. They are stubbornly believed ; they lead a much more tenacious life than the seriously documented « facts » of historical science. In this book I intend to discuss with you why this is so, why historical fiction is more vivid than historical « truth » and, finally, whether it is a a good thing that it is so. »* (Nous traduisons.)

Feuchtwanger), soit parce qu'ils confèrent à leur pratique littéraire davantage de *sens*. La concurrence est alors affichée :

> La représentation artistique de l'histoire est une recherche plus sérieuse que l'écriture exacte de l'histoire. Car l'art des lettres va au cœur des choses alors que le rapport factuel rassemble à peine les détails.[1]

Le « détail brut » contre le « sens » à donner et qui ne peut surgir que d'une vision globale, voilà ce qui différencie l'Histoire de la fiction. Même la biographie historique doit, pour Quignard, s'allier à la fiction et ne pas être le simple compte-rendu de faits, car « les romans sont toujours plus vrais que le chaos des vies qu'ils rassemblent »[2].[3] Il place donc la supériorité du côté de la fiction, paradoxalement en arguant de sa plus grande vérité. La mise en ordre des choses, la respiritualisation de l'Histoire[4] (au sens de lui redonner du *sens* justement) ne peut, pour Pascal Quignard, qu'être le fait du roman :

> Qui a vu un historien qui fût sérieux ? Les historiens ont peur et font semblant de croire que ce qui arrive dans le monde des hommes est cohérent. […] Ils sont malades de peur et plus fabulistes que les déclamateurs.[5]

Ainsi, même si l'on voulait considérer que Pascal Quignard fait œuvre d'historien, cela ne permettrait pas de souligner un quelconque souci de réalisme puisque la science historique n'est pas pour lui plus porteuse de vérité que la fiction s'affichant comme telle. Sa démarche d'érudition n'est pas à confondre avec une soumission à la réalité historique, avec laquelle il joue volontiers :

---

[1]Lion Feuchtwanger, « Notes on the historical novel », *Books Abroad*, XXII, 1948, p. 345 : « *The artistic representation of history is a more serious pursuit than the exact writing of history. For the art of letters goes to the heart of things whereas the factual report merely collocates details.* » (Nous traduisons.)

[2]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 95.

[3]Philippe Forest fait de cette même posture face à l'apparent *sens* de l'histoire la ligne de partage entre les différents types de romans historiques : « Si ce que l'on nomme le « roman historique » apparaît aujourd'hui come une forme morte et fossile, comme le dernier refuge d'un pseudo-réalisme exténué dont certains auteurs exploitent avec succès les recettes usées, la raison en est qu'il consent sans réserve à cette illusion rétrospective par laquelle la passé paraît s'organiser de lui-même comme s'il se réduisait à cette ligne univoque selon laquelle les événements s'appellent les uns les autres en produisant l'impression que ce qui fut devait nécessairement être. Comme si le futur avait toujours été fixé d'avance. Alors qu'il s'agit, au contraire, de montrer comment chaque instant révolu, abouché à un souvenir alors encore impensable, contenait en lui la somme insensée de tous les possibles. » (Philippe Forest, « Le roman futur : détourner tout le passé vers l'avenir », *Le débat*, n°165, mai-août 2011, p. 76.)

[4]Paul Ricœur refuse aussi à l'historien scientifique des faits le pouvoir de conférer du sens, qui est le privilège du philosophe (ou parfois de l'écrivain, aurait-on envie d'ajouter) : « Certes, l'historien en tant que tel, ne sait pas ce qu'il fait en constituant des signes en traces. Il reste, à leur égard, dans un rapport d'usage. C'est en fréquentant les archives, en consultant des documents, qu'il se met à la trace du passé tel qu'il fut. Mais ce que *signifie* la trace est un problème non d'historien-savant, mais d'historien-philosophe. » (Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op. cit.*, p. 227-228.)

[5]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 107.

> Dans les romans historiques, il me paraît habile d'utiliser la technique des Chinois où les dates ne doivent être notifiées que quand elles ajoutent à l'irréalité, c'est-à-dire quand la précision elle-même devient un fantôme dans l'histoire.[1]

Pour Pascal Quignard d'abord, mais également pour tous les écrivains ayant choisi la littérature plutôt que la science historique, « la fiction se voit dotée de pouvoirs refusés à l'appréhension rationnelle du monde »[2]. Là où l'Histoire prétend, parfois avec orgueil, à la vérité et appelle un devoir, la littérature confère un droit : celui de s'écarter parfois de la réalité, pour paradoxalement mieux rendre compte du vrai. Même Wilhelm Jensen, dont la *Gradiva* relève pourtant moins de la science historique que d'autres œuvres, partage cette conception qu'il a mise en exergue de son *Auf dem Bestenstein. Ein historischer Roman* (Leipzig, Hesse & Becker, 1912) : « Libre dans la contrainte, [le poète] fait vivre dans son poème / Avec d'ardents battements de cœur humain, l'Histoire. »[3] En un sens, c'est une conception assez proche des « auteurs du XVIIIe siècle et, pour une large partie encore, du XIXe siècle [qui] croyaient en une certaine unité du savoir et des modes de connaissance »[4]. Par l'épanouissement concomitant de la forme romanesque et de l'histoire comme discipline scientifique, le savoir a été refusé à l'un pour en faire la prérogative de l'autre. Si bien que au milieu du XIXe siècle, « l'éducation populaire, qui a pour but avoué de moraliser les masses en les éclairant, est généralement perçue comme rébarbative, tandis que la fiction, que des détracteurs considèrent comme le ferment du vice, attire le lectorat populaire »[5]. En permettant que soient à nouveau nouées ensemble intention pédagogique et volonté de divertir, le récit historique a tenté en un sens de retrouver un état antérieur de la littérature, sans pour autant réussir à apaiser la concurrence entre Histoire et fiction.

Dans le cas de la fiction historique, le hors-champ (tout ce qui n'est pas raconté) est comme prédéterminé, il est construit par toutes les connaissances et aussi par les toutes les représentations qui précèdent. Ainsi, si l'on reprend la définition d'Umberto Eco :

> Toute fiction narrative est nécessairement, fatalement rapide, car – lorsqu'elle construit un monde, avec ses événements et ses personnages – il lui est impossible de tout dire de

[1]Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 182.

[2]Patricia Gauthier, « Le roman de Pascal Quignard », *La Licorne*, n°82, 2008, p. 342.

[3]Cité et traduit par Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'empires*, *op. cit.*, p. 61 : « *Im Zwange frei, belebt er zum Gedichte / Mit warmen Menschenherzschlag die Geschichte.* »

[4]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 8.

[5]Sarah Mombert, « Alexandre Dumas vulgarisateur », *op. cit.*, p. 593.

> ce monde. Elle mentionne et, pour le reste, elle demande au lecteur de collaborer en comblant une série d'espaces vides.[1]

Le récit historique est donc, plus encore que le récit de pure fiction, contraint par l'Histoire dont il rend compte : les espaces vides sont comme déjà remplis par la réalité des faits historiques qui se sont produits, par les connaissances des lecteurs sur l'époque et les événements sur lesquels le romancier a jeté son dévolu.[2] Nous verrons plus bas quels peuvent être les présupposés et les conséquences de cette situation en termes de réception, et pourquoi le récit sur l'antique est particulièrement touché par la prédétermination de ce hors-champ.

En reprenant l'idée d'« espaces vides », nous pouvons lui assigner une double signification. D'une part, les espaces vides au sein du roman historique sont la manifestation de la liberté de l'auteur : puisque le romancier ne peut pas tout dire, ce qui le sépare de l'historien c'est donc le choix. Le romancier ne recherche pas l'exhaustivité, et par l'acte même de sélection, les événements retenus acquièrent le statut de signe. Donc, c'est en laissant des espaces vides que l'écrivain peut reproduire du sens, en évacuant ce qui cadre mal avec son propos, ou ce qui brouille inutilement ce qu'il considère appartenir au déroulé des événements.

D'autre part, si l'on va plus loin que ne l'a fait Umberto Eco et que l'on applique le concept d'espaces vides à l'Histoire, c'est-à-dire en tant que lacunes de la connaissance historique, ils deviennent créateurs de fiction. En effet, les espaces vides sont des espaces interdits à l'historien (qui en est réduit à formuler des hypothèses pour tenter de pallier une connaissance défaillante). Alors que ce sont dans les lacunes de l'Histoire que le romancier va pouvoir se démarquer de l'historien[3] et laisser libre cours à la fiction : « La fiction par amplification comble les interstices du réel, les béances de l'histoire par la plénitude de l'imaginaire. »[4] C'est par exemple le cas dans *Acté* où Dumas met en scène le moment où l'on devine que Néron a pris la décision de tuer Agrippine : c'est parce que sa mère a tenté de retourner Acté contre lui, que Néron passe à l'acte. Alexandre Dumas écrit donc dans les interstices de l'Histoire officielle (la tentative d'assassinat) en imaginant ce qui a déclenché le meurtre (inéluctable vu la situation) d'Agrippine.

---

[1]Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, (1994), traduit par Myriem Bouzaher, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 1998, p. 9.

[2]Le même phénomène est observable dans l'écriture de l'Histoire, comme le rappelle Paul Veyne : « L'historien ne décrit pas exhaustivement une civilisation ou une période, il n'en fait pas un inventaire complet, comme s'il débarquait d'une autre planète ; il ne dira à son lecteur que ce qui est nécessaire pour que celui-ci puisse se représenter cette civilisation à partir de ce qui se passe pour toujours vrai. » (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, (1971), Paris, Seuil, coll. Points, 1996, p. 16.)

[3]Voir aussi la belle expression qui donne son titre à l'article de Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le débat*, n°165, mai-août 2011.

[4]Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 240.

Si la fiction historique a pu s'épanouir, c'est aussi parce que l'Histoire s'est détachée du seul événementiel pour accepter en tant que nouveaux objets historiques la vie quotidienne et les « phénomènes spirituels de masse »[1]. Le cadre historique est « célèbre », mais les héros sont souvent des anonymes, dont l'auteur ne cherche à rendre que la « vraisemblance »[2] et pas la vérité. Alain Zamaron reprend cette notion de vraisemblance, en la couplant avec une opposition entre temps historique et temps romanesque :

> Le souci des auteurs de romans historiques, à travers une documentation sans failles, sera de rendre l'épisode vraisemblable pour qu'il s'inscrive dans une chronologie déterminée ailleurs que dans le temps romanesque.[3]

La vraisemblance peut donc être vue comme ce qui conditionne le hors-champ. S'il est vrai que tout récit réaliste induit un hors-champ contraignant (le lecteur d'un roman de Balzac n'envisage pas que l'un des personnages utilise un ordinateur, pour prendre un exemple caricatural), les limites imposées par le roman historique sont encore plus pesantes. Le roman non-historique peut se permettre, malgré un cadre réaliste, d'avoir soudain recours à des éléments surnaturels par exemple : son statut générique changera alors (pour du réalisme magique ou tout autre qualification permettant la cohabitation de ces deux tendances) et le hors-champ s'élargira. Dans tous les cas, il s'agira d'un temps romanesque à l'aspect réaliste. Mais le roman historique est dépendant de l'Histoire et sera donc discrédité à toute incartade. Mis face à une invraisemblance, le lecteur de roman historique aura immédiatement recours à une échelle de valeurs extérieure au récit : il ne dira pas que le roman n'est pas cohérent (au sens de la cohésion esthétique du temps romanesque), mais qu'il est *faux*. C'est par référence à une extériorité (la contrainte imposée par le temps historique) que le roman sera dévalorisé. C'est tout le problème de l'anachronisme. Même mineur, cet écart fait par rapport au temps historique brise la vraisemblance parce qu'il entre en contradiction avec le hors-champ que le lecteur s'est créé dès lors qu'il a admis le pacte de lecture du roman historique. Si l'anachronisme est événementiel, alors le roman historique peut devenir uchronie.[4] C'est sur ce principe que repose *Roma Aeterna* (2003) de Robert Silverberg qui déjoue l'un après l'autre les grands moments de l'histoire romaine sur le mode du « et si... ? » : et si l'Empire avait résisté aux invasions barbares ? Et si l'Exode n'avait pas eu lieu ? Et si, ni le Christ,

---

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 93.

[2]Voir à ce propos Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly, op. cit.*

[3]Alain Zamaron, *Récits et fictions des mondes disparus. « L'archéologie-fiction »*, *op. cit.*, p. 6.

[4]Cela fait partie des « potentialités positives » de l'anachronisme, voir Antoinette Weber-Caflisch, « Fiction historique et demande d'histoire littéraire », Luc Fraisse (éd.), *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001.

ni Mahomet n'avaient survécu assez longtemps pour que s'établissent les grands monothéismes ? Toutes ces hypothèses servent à aboutir à une ultime hypothèse : et si, au XXe siècle, l'Empire romain n'avait jamais disparu ? Nous voyons bien que nous ne sommes plus là dans un roman historique. C'est la taille de l'anachronisme qui permet de distinguer uchronie et perte de vraisemblance : l'événement en question est-il propre à changer le cours de l'Histoire ou n'est-il qu'un détail ? Cela dépend aussi largement de la connaissance du lecteur : est-il capable de reconnaître l'anachronisme en comparant le récit avec la vérité historique ? Pour reprendre les termes utilisés plus tôt : le hors-champ du lecteur est-il assez profond pour identifier ce qui s'écarte du vraisemblable ?

Outre l'anachronisme événementiel, on peut distinguer, avec Jean Frappier, l'anachronisme moral et l'anachronisme de costume.[1] Le premier interpelle rarement le lecteur, ou plutôt il ne choque que le lecteur très initié. L'anachronisme moral consiste en effet à écrire des personnages en niant leur altérité historique et en leur attribuant des comportements contemporains. C'est selon Hegel un anachronisme qui réclame « de la mesure et du génie pour se faire pardonner »[2]. Il repose sur la croyance en une permanence de ces comportements, et des valeurs ou sur une intention de créer une analogie entre les deux époques, généralement dans le but d'établir un discours critique. Plus l'œuvre est romanesque, plus le personnel littéraire est susceptible de se comporter de manière anachronique : c'est le cas des personnages de *The Last Days of Pompeii* ou de *Acté,* dont les aspirations sont parfois culturellement improbables (l'amour de Nydia pour Glaucus, les descriptions d'épanchement romantique de Acté...) En revanche, par l'incongruité de ses portraits et la surprise créée par la description des habitudes d'Albucius, Auguste ou César, Pascal Quignard cherche apparemment à échapper à l'anachronisme moral. C’est le cas, lorsqu’il dévoile le goût d’Albucius pour les linges intimes des femmes qu’il s’appliquait sur le visage ou la surprenante lubie d'Auguste :

> [Auguste] aimait bien sauter à pieds joints. Cela l’amusait. Mais jamais nu : toujours enveloppé d’une couverture afin qu’on ne vit pas ses bourses qui sautaient tandis qu’il sautait et sans qu’il leur eût ordonné.[3]

Le détail saugrenu surprend et dérange, mais au lieu de provoquer le doute, il confirme paradoxalement l’impression de discours vraisemblable, comme si cette habitude d’Auguste était trop incroyable pour ne pas être vraie. Cette conviction est assumée par Pascal Quignard pour qui

[1]Jean Frappier, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976, p. 53.

[2]Hegel, *Esthétique I*, Paris, Aubier-Montaigne, 1976, p. 367.

[3]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 137.

« la psychologie manque de vraisemblance. Le réel, c'est l'inopiné. »[1] Paradoxalement, dans *Albucius*, ce sont donc les éléments les plus invraisemblables qui consolident le vraisemblable : en refusant la peinture de comportements dans lesquels le lecteur pourrait se retrouver, l'écrivain creuse l'altérité et évacue d'autant le risque d'anachronisme moral. Même si ce dispositif peut être vu comme un tour de passe-passe avant tout destiné à surprendre, voire choquer le lecteur.

L'anachronisme de costume est le plus visible. Il est celui qui « fait sortir » de la lecture car il active un mécanisme de comparaison avec le hors-champ historique, il « donne l'impression d'avoir pénétré par effraction »[2] dans le récit. En effet, alors que l'anachronisme moral peut être facilement ignoré parce qu'il nécessite une plus grande connaissance de l'époque ressuscitée et parce qu'il concerne en premier lieu l'aspect fictionnel (les personnages et leurs péripéties) du roman historique, l'anachronisme de costume est quant à lui plus facilement repérable. Par « costume », Jean Frappier entend sans doute ce que Antoinette Weber-Calfisch détaille ainsi :

> L'habitat, les moyens de locomotion, les armes, les vêtements, les unités de mesure, ou la valeur des monnaies, voilà ce qui pourra paraître déplacé si l'auteur ne prend pas garde aux anachronismes. […] Tout cela qui appartient au domaine et aux disciplines de l'Histoire, indique au premier chef que du temps s'est écoulé, qu'une époque peut être aussi révolue qu'un pays est éloigné, et que ce monde auquel nous avons accès par le miracle de la fiction n'est justement plus le nôtre.[3]

L'anachronisme le plus évident est donc celui qui touche à la représentation quasi stéréotypée que nous avons d'une époque en termes de *décor*, il est l'intrus dans la peinture mentale que nous nous sommes forgée. Mais à nouveau, encore faut-il que le lecteur ait une connaissance suffisante de l'Histoire pour identifier l'anachronisme.[4] Le lecteur ou le spectateur, car cela est aussi valable, et peut-être plus courant et plus repérable dans les péplums. On peut distinguer différents degrés d'anachronisme : l'erreur de tournage qui saute aux yeux de tous (les fameuses anecdotes de montres-bracelets malencontreusement conservées par les acteurs de *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick), l'erreur d'époque dans les objets qui reste facilement repérable (le cadenas, invention du XIXe siècle, posé sur la cellule de Maximus dans le *Gladiator* (2000) de Ridley Scott), ou l'erreur de « concordance des temps », c'est-à-dire que les éléments sont bien antiques mais postérieurs à l'époque où est censée se dérouler l'histoire (ce sont par exemple les bustes d'empereurs romains

[1]Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, *op. cit.*, p. 196.

[2]Antoinette Weber-Caflisch, « Fiction historique et demande d'histoire littéraire », *op. cit.*, p. 328.

[3]*Ibid.*, p. 330. Nous reviendrons dans la troisième partie sur la comparaison avec le pays éloigné qui montre que le roman historique relève aussi d'une forme d'exotisme.

[4]Sur un autre siècle, voir Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIème siècle*, Paris, Champion, 2002.

tardifs qui décorent la villa de Jules César dans le *Cléopâtre* (1963) de Mankiewicz). Ce dernier type d'anachronisme nécessite une plus grande familiarité avec l'Histoire : le lecteur/spectateur doit être suffisamment initié pour que sa vision du hors-champ soit chronologique, et pas simplement l'image composite d'une Antiquité générique aux éléments diversement datés. On trouve un exemple significatif dans *The Last Days of Pompeii* :

> Quant à ces jeux de l'amphithéâtre de Pompéi, le lecteur de l'histoire romaine doit modérer son imagination et ne pas s'attendre à trouver ici une de ces vastes et magnifiques exhibitions, un de ces grands carnages, dont un Néron, un Caligula régalaient les habitants de la cité impériale.[1]

Le lecteur est explicitement convié à ne pas se reposer sur le hors-champ générique créé par les fameuses narrations de jeux du cirque, qui deviendront des clichés romanesques, mais à replacer ses attentes dans un espace-temps chronologique.

Quand l'Histoire se doit de produire du *vrai*, la fiction historique produit du vraisemblable, du plausible. La liberté d'écriture a donc tout le loisir de s'exercer dans les marges de l'inconnu, ces « espaces vides », et n'a pour limite que l'achoppement sur la pierre des faits établis et la contradiction avec une vérité historique. Dans ce dernier cas, encore faut-il que le lecteur connaisse l'Histoire pour identifier l'empiètement de la fiction sur la vérité. L'Histoire devient une matière malléable que l'écrivain peut modeler au service de sa fiction, sans pour autant qu'on lui reproche de mentir. Ainsi, ce jugement paradoxal de Gilles Nélod sur la pratique d'Alexandre Dumas : « Certes Dumas « tripote » l'histoire, il allonge des vies, multiplie les inventions, supprime des traits véridiques ; mais il garde l'essentiel et donne une impression exacte des faits et de l'esprit du temps. »[2] L'« impression » dans le roman a alors plus de valeur que le détail des faits. Comme si la vérité, là encore, se trouvait davantage dans la vision générale, réordonnée et respiritualisée, que dans l'événement. Cette conception n'a rien de moderne : elle est déjà en germe chez Aristote, qui reproche à l'Histoire « d'accumule[r] les détails, les événements particuliers, ce qui interdit d'en tirer un quelconque enseignement »[3].

Lorsqu'au XIXe siècle la vision de l'Histoire a changé, la tâche de l'historien s'est complexifiée : il lui fallait « refléter les nouvelles prétentions à l'objectivité, aux faits qui sont, pour

---

[1]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 363 : « *And, in the spectacles of Pompeii, the reader of Roman history must limit his imagination, nor expect to find those vast and wholesale exhibitions of magnificent slaughter with which a Nero or a Caligula regaled the inhabitants of the Imperial City.* »

[2]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 125. Selon Claude Aziza, l'Antiquité est pour Dumas « le terrain d'une joute où le romancier l'emporterait sur l'historien » (*Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 40).

[3]Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question*, *op. cit.*, p. 23.

Guizot, la partie immortelle du travail de l'historien et rendre compte, en même temps, de l'immatériel, de ce qui en somme relève de la pensée ou de l'opinion. »[1]. Or, quand il s'agit de l'Antiquité, les faits dépendent d'une matière livresque pas toujours fiable, à laquelle vont s'ajouter les découvertes archéologiques. Quant à l'immatériel, retrouver le mode d'être du Romain de l'Antiquité ne va pas être toujours la priorité d'écrivains parfois plus soucieux soit de ménager un processus d'identification avec le lecteur, soit d'afficher une permanence discutable des comportements humains.[2]

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 94.

[2]Voir la troisième partie pour un traitement spécifique de la question de l'altérité.

b. Un discours littéraire contraint par le réel : étude du traitement des sources

> S'il est donc bien un domaine où l'Histoire apparaît comme une simple réécriture d'une matière livresque et non pas la résurrection de mille détails mis récemment à jour, pour reprendre des distinctions micheletiennes, c'est bien la République romaine et l'Empire.[1]

Si, dès lors qu'il s'agit d'Antiquité romaine, les historiens semblent accorder une moindre importance aux objets et préférer les documents écrits[2] d'après Fiona McIntosh, les écrivains de fiction, quant à eux, se passionnent pour les découvertes archéologiques et les vestiges de la vie quotidienne, qui acquièrent le double statut de garant d'authenticité et d'effet de réel. Selon les auteurs, les recherches préalables à l'écriture s'affichent, ou non, au sein de textes qui témoignent cependant toujours d'une érudition soignée.

Le roman historique n'a pas l'autonomie de la fiction pure, il est dépendant, plus que tout autre, d'un référent extérieur (la connaissance historique, les sources, les ruines...) qui lui impose des éléments de discours ainsi que des limites (c'est le hors-champ que nous avons déjà évoqué). Même dans le cas de romans historiques médiocres, dans la littérature grand public aux qualités littéraires peu affirmées, on observe l'impérieuse nécessité d'inscrire la fiction dans une authenticité, au moins de façade. Ainsi, ce que relève Marc Soriano à propos de la littérature jeunesse est applicable à tout le champ du roman historique :

> En se réclamant de l'histoire, les auteurs s'engagent en quelque sorte à faire un effort de documentation, ce qui, dans la médiocrité de la production de série, apparaît comme une garantie de qualité et de sérieux.[3]

Une tension se crée entre l'érudition de « l'œuvre [qui] fournit ses propres instruments de vérification »[4] et le souci de l'illusion romanesque qui nécessite « une cohérence esthétique [qui] camoufle ses processus générateurs »[5]. Une sous-catégorie du roman historique peut même être

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 125.

[2]Le discours historique s'appuie sur le principe de la preuve matérielle, et le statut de cette preuve a évolué. L'historien Jacques Le Goff (Jacques Le Goff, « Documento/monumento », *Enciclopedia Einaudi*, Turin, G. Einaudi, vol. V, 1978, p. 38-48.) a ainsi relevé que les historiens ont peu à peu délaissé le monument pour lui préférer le document, un changement que Paul Ricœur justifie ainsi : « le document, bien qu'il fût collecté et non hérité directement du passé, paraissait posséder une objectivité qui s'oppose à l'intentionnalité du monument, laquelle est proprement édifiante » (Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 215).

[3]Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, p. 301.

[4]Martine Lavaud, « Introduction », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre*, *op. cit.*, p. 17.

[5]Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, *op. cit.*, p. 60.

distinguée : celle de l'archéofiction, qui met en scène la découverte archéologique dans un récit qui « présuppos[e] le fondement scientifique de ses informations historiques, sociologiques et morales, sur la base de sources archéologiques et documentaires vérifiables »[1]. Pour Martine Lavaud, le XIXe siècle est l'étape moderne de l'archéofiction : l'assimilation de l'histoire antique par la fiction, et pas seulement une inspiration. Tantôt attribuée à Edward Bulwer-Lytton[2], à Gustave Flaubert[3] ou à Théophile Gautier[4] en ce qui concerne sa première occurrence, l'archéofiction redouble et précise la dualité fiction-Histoire du roman historique par le jeu sur la dualité fiction-savoir. Si les trois pionniers de l'archéofiction proposés sont des récits de la latinité, cela ne doit pas dissimuler le fait que :

> Le renouveau de l'archéologie grecque avec Schliemann ou Evans n'a pas suscité, paradoxalement, un grand nombre d'œuvres d'archéologie-fiction. Le monde antique classique n'offrait peut-être pas le même sentiment de nouveauté que l'Égypte. Redécouverte à la Renaissance, exploitée par l'enseignement et les institutions, l'Antiquité traditionnelle était, en fait, trop connue pour donner lieu à des développements autres que ceux du roman historique.[5]

Cela n'empêchera pourtant pas que le motif littéraire de l'archéologie soit déterminant dans les romans historiques de la latinité, comme nous serons amenée à le voir dans la troisième partie. L'archéofiction a pour « matrice possible […] la tentation du récit de voyage qui accrédite le rapport expérimental au réel »[6] d'après Martine Lavaud et en effet c'est souvent à l'issue d'un voyage en Italie que s'amorce l'écriture, que le roman relève véritablement de l'archéofiction (*The Last Days of Pompeii*, *Arria Marcella*) ou qu'il ne lui emprunte que certaines caractéristiques (*The Last of the Valerii*). Le souci d'édification du lecteur est également au centre de l'archéofiction, même si Martine Lavaud observe une « assimilation fictionnelle du savoir archéologique »[7] de plus en plus marquée, qui se traduit par un « gomm[age] à la surface de l'œuvre des grumeaux de l'érudition, du surmoi de l'intertexte »[8]. Cela est visible d'un bout à l'autre de notre corpus : de l'affichage ostentatoire des recherches et sources dans *The Last Days of Pompeii*, à l'intégration

[1]Martine Lavaud, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », Madeleine Bertaud (éd.), *La littérature française au croisement des cultures. Colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne*, *op. cit.*, p. 51.

[2]Göran Blix, « Les lendemains de Pompéi : Bulwer Lytton et l'archéofiction française », *op. cit.*, p. 62.

[3]Martine Lavaud, « Introduction », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre*, *op. cit.*, p. 16.

[4]Alain Zamaron, *Récits et fictions des mondes disparus*, *op cit.*, p. 48.

[5]*Ibid.*, p. 47-48.

[6]Martine Lavaud, « Introduction », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre*, *op. cit.*, p. 19.

[7]*Ibid.*, p. 20.

[8]*Ibid.*, p. 22.

plus souple des références dans *Albucius*, pourtant surchargé d'érudition. Il convient donc de comparer le traitement que les écrivains réservent à leurs sources, depuis la profondeur de leurs recherches documentaires, jusqu'à leur affichage, en passant par l'éventuelle liberté qu'ils prennent à leur égard.

Toutes les œuvres témoignent d'un effort documentaire important de la part de leurs auteurs. Avec peut-être l'exception de Claude Simon, dont l'écriture se nourrit de l'érudition déjà accumulée ainsi que des souvenirs autobiographiques. Mais même dans ce cas précis, il semble difficile d'attribuer certaines citations latines (ou traduites du latin) à la seule trace mémorielle : qu'il soit allé en rechercher la source semble plus probable.

En ce qui concerne Théophile Gautier, sa principale source est *Les Ruines de Pompéi* de l'architecte François Mazois, indispensable référence scientifique du XIXe, dont Gautier s'est vraisemblablement inspiré pour décrire la maison d'Arrius. Pierre Laubriet conclut ainsi :

> Ainsi Gautier trouvait-il à la fois des suggestions et des documents précis capables de solliciter son imagination. Son récit en pouvait être aussi fortement implanté dans la réalité que sérieusement amarré au monde des rêves et de l'imaginaire.[1]

La précision des détails liés à la vie antique dans *Arria Marcella* témoigne donc de la grande culture de Gautier et surtout du soin qu'il apporte à la documentation préalable. Arria aurait été retrouvée dans la maison de Diomède où dix-sept corps ont été mis à jour en 1771. Un effort est donc fait pour intégrer la fiction dans un cadre réaliste. En ce qui concerne la description de la jeune fille, d'après Pierre Laubriet[2], Gautier s'est inspiré de plusieurs tableaux, dont *Intérieur grec* de Jean-Léon Gérôme (1848) et *Les Romains de la Décadence* de Thomas Couture (1847).[3] On retrouve en effet la position à demi allongée dans les deux tableaux, la poitrine découverte. Quant au bracelet d'or en forme de serpent, il figure au bras de la Romaine qui occupe le centre du tableau de Couture. La documentation à l'origine d'*Arria Marcella* est donc à la fois livresque et picturale. Il n'est pas surprenant que Gautier se soit appuyé sur des tableaux pour mener à bien sa description, compte tenu de son statut de critique d'art[4], et parce que lui, comme d'autres auteurs, va chercher à

---

[1]Pierre Laubriet, notice de *Arria Marcella*, Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, tome II, *op. cit.*, p. 1286.

[2]*Ibid.*, p. 1308.

[3]À propos d'une autre œuvre de Théophile Gautier faisant largement référence à la peinture, voir Pascale Auraix-Jonchière, « *Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : la Madeleine prétexte », Pascale Auraix-Jonchière (éd.), *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 451-464.

[4]Voir à ce propos, entre autres, la thèse de Colette Bourgeois-Pueyo, *Théophile Gautier, critique d'art*, Université de Toulouse Le Mirail, 1978.

concilier la source archéologique comme gage d'authenticité et la source artistique comme inspiration :

> Chez Gautier l'archéologie possède une influence épistémologique perceptible dans le projet critique des G*rotesques.* Comme si la discipline archéologique, lieu où le pouvoir de reconstruction imaginaire seconde l'examen objectif du fragment, formait le point de contact privilégié entre deux continents qui, en un siècle de révolution industrielle, se scindent et s'écartent : la science, la technique, et les « très inutiles » arts et lettres.[1]

Ce « simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie »[2], que l'auteur refuse de présenter comme un récit de voyage, alors qu'il comble justement une lacune de *Italia*, est donc jalonné de discrets mais réels rappels archéologiques. Ainsi tous les noms cités dans le texte se trouvent sur des inscriptions sur les murs de Pompéi et sont rapportés par François Mazois, comme le remarque Pierre Laubriet. Partir d'un élément archéologique authentique, ici un nom gravé sur la pierre[3], pour créer un personnage de fiction, c'est aussi ce qu'a fait Edward Bulwer-Lytton en partant cette fois-ci des demeures en ruines de Pompéi. À partir de la Maison du Poète Tragique, il crée le héros Glaucus, en commençant par présenter le lieu, dont semble découler naturellement, et pourtant fictionnellement, l'existence du personnage. Mais la différence majeure entre Gautier et Bulwer-Lytton est l'affichage des références.

En effet, Edward Bulwer-Lytton s'est lui aussi directement inspiré d'ouvrages archéologiques de renom, mais contrairement à Théophile Gautier, il affiche d'emblée sa dette. Ainsi, *The Last Days of Pompeii* est dédié à William Gell dont le *Pompeiana* (1817-1818), fraîchement complété et réédité au moment où Bulwer-Lytton se rend en Italie, est une compilation d'écrits archéologiques et de gravures. William Gell est même cité au sein même du récit :

> Cette chambre est ordinairement appelée par les antiquaires de Naples « la chambre de Léda », et le lecteur trouvera dans le magnifique ouvrage de Sir William Gell une gravure de la délicate et gracieuse peinture de Léda présentant son nouveau-né à son époux, tableau d'où la chambre a tiré son nom.[4]

---

[1]Martine Lavaud, « Introduction », Martine Lavaud (éd.), *La plume et la pierre, op. cit.*, p. 12.

[2]Théophile Gautier, *Arria Marcella, op. cit.*, p. 18.

[3]Cette curieuse démarche a également été adoptée par Bruno Heller, le créateur de la série *Rome* (HBO-BBC, 2005-2007) : les deux héros, Titus Pullo et Lucius Vorenus, portent les noms de deux légionnaires cités par César dans *La Guerre des Gaules* (V, 44). La mention est très courte et ne fournit guère d'informations biographiques. Bruno Heller s'en est cependant emparé pour en faire le point de départ authentique de ses personnages fictionnels.

[4]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.,* p. 27 : « *This room is usually termed by the antiquaries of Naples 'The Chamber of Leda'; and in the beautiful work of Sir William Gell, the reader will find an engraving from that most delicate and graceful painting of Leda presenting her newborn to her husband, from which the room derives its name.* »

Non seulement l'auteur affiche ses sources, mais il incite le lecteur à interrompre sa lecture pour aller se documenter.[1] Le lecteur est régulièrement interpellé dans le roman, presque toujours pour l'inviter à vérifier que l'auteur s'est montré fidèle aux sources historiques et archéologiques. Ainsi, Edward Bulwer-Lytton lie au sein de la même phrase action fictionnelle et information archéologique :

> Les esclaves, pendant ce temps-là, étaient constamment tenus en haleine par le vigilant Salluste, qui remplaçait une coupe vide par une coupe pleine, avec une célérité telle qu'on eût cru qu'il voulait épuiser les caves de Diomède, dont le lecteur peut se faire aujourd'hui encore une idée, en explorant sa maison.[2]

Non seulement l'auteur convie son lecteur à s'instruire en visitant les ruines pompéiennes, mais il justifie sa comparaison, et par là sa fiction, en se référant à une vérité archéologique. La prétention d'instruire le lecteur, en même temps que de garantir l'authenticité des informations historiques est très forte dans *The Last Days of Pompeii.* La « description des maisons de Pompéi » annoncée dans le titre du troisième chapitre est ainsi très proche de celle que l'on trouve dans *Pompeiana*[3], y compris dans la référence initiale à Vitruve. Et l'écrivain de faire même le point après la « leçon » : « le lecteur pourra maintenant se rendre un compte assez exact des maisons de Pompéi, qui ressemblaient en beaucoup de points à celles des Grecs »[4]. Mais c'est par les notes de bas de page qu'Edward Bulwer-Lytton justifie le plus ses choix fictionnels par le recours à des sources extérieures, livresques ou archéologiques, dans une pratique qui emprunte aux historiens.[5]

---

[1]On retrouve cette même pratique dans les romans historiques pour la jeunesse du début du siècle, comme par exemple dans *The Sory of the Amulet* de Edith Nesbit (1906 ; Harmondsworth, Penguin, 1971), au chapitre 3 : « Tu sais à quoi ressemble un sarcophage, bien sûr ? Si tu l'ignores, tu ferais mieux d'aller tout de suite au British Museum pour le découvrir. » (« *You know what a mummy-case is like, of course? If you don't you had better go to the British Museum at once and find out.* ») (Nous traduisons.)

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.,* p. 258 : « *The slaves, in the interim, were constantly kept upon the alert by the vigilant Sallust, who chased one cup by another with a celerity which seemed as if he were resolved upon exhausting those capacious cellars which the reader may yet see beneath the house of Diomed.* »

[3]William Gell, *Pompeiana : the topograpy, edifices and ornaments of Pompeii,* Londres, Henry G. Bohn, 1852, p. 101-106.

[4]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.,* p. 26 : « *The reader will now have a tolerable notion of the Pompeian houses, which resembled in some respects the Grecian.* »

[5]Voir Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note de bas de page*, *op. cit.*, p. 7 : « Les notes de bas de page sont aux sciences humaines ce que les données sont aux sciences exactes : elles procurent leur support empirique aux histoires racontées et aux arguments présentés. » Il est intéressant ici de constater que le romancier Edward Bulwer-Lytton s'inscrit par l'usage de ses notes dans la tradition historienne, telle que Anthony Grafton a pu l'étudier, relevant les deux fonctions principales de la note : « indiqu[er] les sources principales » et « convain[cre] le lecteur que l'historien a accumulé une quantité suffisante de travail, *suffisante pour mentir dans les limites tolérées par le champ* » (p. 27, nous soulignons). Cette seconde fonction est somme toute très emblématique de la pratique du roman historique dont on voit ici encore qu'elle puise une partie de ses mécanismes dans l'écriture de l'Histoire.

Présentes sur toutes les pages dès que le propos est descriptif, certaines notes ne font qu'ajouter des précisions dont on comprend mal pourquoi elles n'ont pas été intégrées au cours naturel du récit. C'est le cas à l'ouverture du chapitre IX du livre III où l'écriture s'attarde dans le récit sur les différentes voitures utilisées par les Romains de cette époque (*biga, carpentum, britska*) et en ajoute deux autres en note : le *pilentum* et la *sella*. D'autres notes exhibent la fabrique du roman, telle celle-ci au début du premier chapitre du livre III : « Il y a dans le musée de Naples une peinture peu connue, qui représente un côté du forum de Pompéi, tel qu'il existait, et à laquelle j'ai eu recours pour cette description. » Comme Théophile Gautier, Bulwer-Lytton a recours aux sources picturales, et pas seulement livresques. Il faut également relever la très longue note (une page), au huitième chapitre du deuxième livre, qui se transforme quasiment en notice encyclopédique sur les religions à Rome, avant de s'achever sur un conseil au lecteur : découvrir *L'Âne d'or* d'Apulée, dont l'auteur s'est inspiré pour la scène dans la caverne de la sorcière. Parfois la note sert même à remettre en cause la véracité des dites sources, reproduisant quasiment une discussion de spécialistes qui n'a semble-t-il pas lieu d'être dans un roman. Ainsi, à propos de la représentation sur une fresque d'une table en bois que William Gell affirme être en bois de citronnier, la note indique ceci : « mon savant ami, M.S. Landor, suppose, avec beaucoup de probabilité, que ce bois était l'acajou ».

Edward Bulwer-Lytton, sans doute parce qu'il est un pionnier, est donc le seul à exhiber ainsi ses sources documentaires, dans un appareil critique qui paradoxalement sert à renforcer la fiction en garantissant l'authenticité qui préside à son élaboration : « le texte persuade, les notes prouvent »[1]. La volonté d'instruire le lecteur est claire, et résonne même parfois comme une mise au défi de vérifier les dires de l'auteur. Edward Bulwer-Lytton se place ainsi dans la lignée des historiens modernes, que Paul Veyne a nettement distingués des historiens antiques. En effet, l'histoire antique n'est pas un état antérieur de notre histoire, c'est une tout autre discipline fondée sur la transmission et la tradition.[2] Pour bien comprendre l'historien antique, il faut en fait le rapprocher du journaliste contemporain : ce dernier ne donne pas à voir comment s'est construit son discours informé. Si le lecteur croit le journaliste, c'est qu'il lui fait confiance. En revanche, « les historiens modernes proposent une interprétation des faits et donnent à leur lecteur les moyens de vérifier l'information et d'en formuler une autre interprétation »[3]. Cette modification des pratiques s'explique également par un changement de cible : si les historiens antiques s'adressaient à un lectorat indifférencié, les historiens modernes deviennent des universitaires qui écrivent pour leurs collègues avant tout. Ils se doivent donc de fournir aux autres historiens les moyens de vérifier

[1] *Ibid.*, p. 23.

[2] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (1983), Paris, Seuil, coll. Points, 1992, p. 17.

[3] *Ibid.*, p. 22-23.

leurs affirmations. C'est exactement dans cette position que se place Edward Bulwer-Lytton. À mesure que le genre va gagner en maturité, les sources vont cependant se mêler plus subtilement à l'écriture. C'est le cas sous la plume d'Alexandre Dumas.

Alexandre Dumas partage avec l'auteur de *The Last Days of Pompeii*, le même souci d'éduquer. Cela tiendrait au fait que Dumas lui-même a souffert de son ignorance, qu'il n'a tentée de compenser que tardivement, conciliant sans difficulté *docere* et *placere* : « Dumas tente de réaliser, livre après livre, le rêve d'un apprentissage plaisant »[1]. Pour cela, Dumas s'appuie sur les recherches qu'il a déjà effectuées pour l'écriture de son *Caligula* et notamment sur la *Rome au siècle d'Auguste* de Charles Dezobry[2] qui vient alors juste de paraître (1835). La *Revue des Romans* (1839) de Eusèbe Girault de Saint-Fargeau présente ainsi l'ouvrage de Dezobry :

> Dans cet ouvrage, M. Dezobry a reconstruit pièce à pièce, morceau par morceau, une des époques les plus curieuses de l'histoire romaine. Pour bien apprécier le mérite de son œuvre, où l'invention ne prime et n'altère jamais la vérité historique, entrons dans Rome avec Comolugène, jeune Gaulois qu'une curiosité naturelle aux hommes de son pays entraîne à de lointains voyages.[3]

Le récit est écrit à la première personne, sous la forme d'une correspondance unilatérale avec un personnage nommé Induciomare. Mais il ne s'agit pas réellement d'un roman historique, plutôt d'un tableau géographique et architectural de la Rome d'Auguste, médiatisé par le regard d'un Gaulois qui raconte son voyage. L'évocation des mœurs romaines est générale, les descriptions précises, des cartes sont reproduites, des anecdotes historiques sont narrées, mais il n'arrive aucune péripétie à ce Comolugène, dont on ne saura en définitive rien. Cependant, de cette source signalée par Claude Schopp, on ne trouve aucune trace dans *Acté*. L'œuvre de Dezobry a été entièrement assimilée par la fiction. Ce qui n'est pas le cas des références aux *Annales* de Tacite (cité nommément une fois : « s'il faut en croire Tacite »[4]) qu'un lecteur averti sera en mesure de reconnaître, notamment lors de l'épisode du naufrage d'Agrippine dont les grandes lignes sont empruntées au livre XIV, 4 des *Annales* et au *Néron* de Suétone (*Vie des douze Césars*, XXVIII et XXXIV). Alexandre Dumas comble les interstices du réel par la fiction en décrivant le *vraisemblable* sauvetage : « Passant aussitôt du côté opposé, elle lui prit le bras, lui donna son cou pour point d'appui, et continua de s'avancer, soutenant Agrippine fatiguée, qui la suppliait en vain

[1] *Ibid.*, p. 602.

[2] Article « Acté », Claude Shopp, *Dictionnaire Dumas*, Paris, CNRS Éditons, 2000, p. 4.

[3] « Notice : Dezobry Ch., *Rome au siècle d'Auguste* », Eusèbe Girault de Saint-Fargeau, *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers. Contenant 1100 analyses raisonnées, faisant connaître avec assez d'étendue pour en donner une idée exacte, le sujet, les personnages, l'intrigue et le dénoûment de chaque roman*, 1839.

[4] Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 154.

de se sauver seule et de la laisser mourir. »[1]. Avec malice, le romancier ne donne un rôle à jouer à Acté que dans les « blancs » de l'histoire officielle : dans l'intimité du bateau et entre le naufrage et l'arrivée de la salutaire barque de pêcheurs. Les détails contextuels, notamment spatio-temporels, sont empruntés aux historiens antiques, que ce soit la présence d'Anicétus, le palais de Bauli, la maison de Lucrin, le phare de Misène, la présence de la foule en liesse sur le rivage, les trois bourreaux venus achever la mère de l'Empereur ou encore Néron qui examine avec perversion le cadavre. Les fameux derniers mots (« *ventrem feri* ») sont empruntés à Tacite mais avec une curieuse inversion : « *feri ventrem* ». Est-ce une erreur involontaire de Dumas qui n'a en fait pas consulté le texte au moment de l'écriture et s'est juste fié à sa mémoire qui lui a joué un mauvais tour ? Ou bien l'inversion est-elle destinée à simplifier la compréhension pour un lecteur peu latiniste, qui sera ainsi guidé par un ordre des mots identique à l'expression française ? Mais au-delà de ces détails factuels dont il joue avec une grande habileté, Dumas intègre à son récit une intériorité qui le distingue ainsi de ses sources. En effet, la scène des adieux sur le rivage est soumise à plusieurs interprétations dans les textes antiques. Si Suétone affirme que Néron feint la réconciliation avec Agrippine et que c'est pour cette raison qu'il l'embrasse avec joie, Tacite choisit de ne pas trancher en présentant les deux hypothèses : soit Néron a étreint sa mère par calcul, soit il a ressenti le besoin réel de l'embrasser une dernière fois puisqu'il savait qu'il ne la reverrait pas. Dans un premier temps, Dumas est fidèle à Tacite et présente lui aussi les deux hypothèses. Mais plus tard, il décrit un Néron secoué de frissons et de sueurs froides, effrayé par l'idée du matricide qui est en train d'être commis au même moment. De façon beaucoup plus intéressante, le romancier se détache de la source factuelle pour se placer du côté de l'intériorité lors du meurtre : Agrippine, isolée dans sa chambre, entend les assassins pénétrer dans la maison et cette intrusion est décrite de son point de vue, par l'intermédiaire des bruits qui se rapprochent de plus en plus d'elle.

Avec les mêmes sources, Ernest Renan donnera dans *L'Antéchrist* une version bien différente du personnage d'Acté. Si Tacite dresse le portrait d'une jeune femme à la moralité douteuse (XIII, 12[2], 13[3], 42, 46[4]; XIV, 2), Ernest Renan sera beaucoup plus proche de la vision dumasienne :

---

[1]*Ibid.*, p. 113.

[2]Tacite, *Annales, IV (livres XIII-XVI)*, traduit par Pierre Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, 1990, p. 11 : « Acté s'était profondément insinuée dans son cœur en flattant son goût de la luxure et des mystères équivoques. »

[3]*Ibid.*, p. 13 : « Mais Agrippine, à la manière des femmes, va s'indigner d'avoir une affranchie pour rivale, pour bru une servante. »

[4]*Ibid.*, p. 49 : « Néron, amant d'une servante, attaché au commerce d'Acté, n'a retiré de ce concubinage avec une esclave rien que de bas et de sordide »

> Quant à Acté, si elle ne fut pas chrétienne, ainsi qu'on l'a supposé, il ne s'en fallut pas de beaucoup. C'était une esclave originaire d'Asie […] On a souvent remarqué que les belles affranchies qui eurent le plus d'adorateurs étaient fort adonnées aux religions orientales. Acté garda toujours des goûts simples, et ne se détacha jamais complètement de son petit monde d'esclaves.[1] […]
> Cette pauvre fille, humble, douce, et que plusieurs monuments nous montrent entourée d'une famille de gens portant des noms presque chrétiens […] fut le premier amour de Néron adolescent. Elle lui fut fidèle jusqu'à la mort ; nous la retrouverons, à la villa de Phaon, rendant pieusement les derniers devoirs au cadavre dont tout le monde s'écartait avec horreur.[2]

Loin de Tacite, dans la tradition de Dumas, Renan choisit donc de faire d'Acté une jeune fille pure. Il fallait bien un contrepoids à la sordidité de Néron et un point d'accroche pour le lecteur sans doute. L'œuvre de Renan est véritablement d'intention historique : beaucoup de modalisateurs et de précautions sont utilisés, dans une démarche scientifique qui conduit parfois à la production de notes de bas de page plus longues que le texte.[3] Mais ce qu'il faut relever c'est l'écart qu'Alexandre Dumas décide de ménager par rapport à l'Histoire. La relation est ici beaucoup plus subtile qu'une simple opposition entre une source historique qui affirme « noir », et une fiction qui choisit d'écrire « blanc », qu'on retrouve cependant dans le fait que la Acté de Dumas n'est *pas* une affranchie. En effet, en choisissant de raconter la conversion de la jeune fille au christianisme, Alexandre Dumas fait un choix dans les suppositions et actualise, par la fiction, une hypothèse historique, permettant que s'établisse ainsi « un compromis entre savoir historique et fiction, grâce à une forme d'écriture qui établit un *continuum* entre des domaines complémentaires plus qu'elle n'oppose des talents concurrents »[4].

Étudions les autres écarts que Dumas se permet par rapport à ses sources. Tout d'abord, il ne fait pas d'Acté une esclave (même affranchie), sans doute parce qu'il est plus intéressant d'avoir recours à un personnage d'ingénue qui passe du foyer paternel à la couche de l'empereur, plutôt qu'à une esclave déjà rompue aux coutumes romaines. Cela permet de jouer sur la découverte, de ménager l'altérité et d'en faire un personnage-relais pour le lecteur. Cependant, si l'on suppose que Renan et Dumas ont eu accès à des sources identiques, ce dernier a gardé une information qu'il a intégrée autrement : la famille Annaea avait des relations avec Saint Paul, d'après Ernest Renan. Or, c'est Paul qui va accompagner Acté dans sa conversion. L'autre différence majeure est le choix de faire porter la responsabilité de la trahison d'Acté sur Agrippine, et pas sur Sénèque comme Renan l'indique.[5] Pourquoi ce changement ? On peut supposer que Dumas n'a pas voulu « impliquer »

[1]Ernest Renan, *L'Antéchrist*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. 134.

[2]*Ibid.*, p. 135.

[3]Outre Tacite, Renan s'appuie sur le *Néron* de Suétone (28) et sur Dion Cassius (LXI, 7).

[4]Sarah Mombert, « Alexandre Dumas vulgarisateur », *op. cit.*, p. 592.

[5]Ernest Renan, *L'Antéchrist*, *op. cit.*, p. 135.

Sénèque, ou bien plus probablement qu'il a souhaité donner à Agrippine un plus grand rôle afin de rendre « équitable » l'affrontement avec son fils. (Il n'est pas non plus à exclure qu'en procédant ainsi, Dumas ait voulu faire d'Agrippine non pas une simple victime de Néron mais l'actrice d'un conflit qui rend son meurtre moins tragique et donc qui en dédouane davantage le commanditaire. En nivelant la monstruosité, partagée entre la mère et le fils, Dumas protège en quelque sorte Néron, pour lequel il semble parfois avoir du mal à cacher sa fascination.) Cependant, Dumas ne fait jamais la distinction pour le lecteur entre ce qui relève de la source à laquelle il reste fidèle et ce qui relève de la pure fiction. Il n'en va pas tout à fait de même pour Pascal Quignard qui, contrairement à Dumas et comme Bulwer-Lytton, cite explicitement ses sources.

Pascal Quignard s'inscrit sans aucun doute dans une tradition savante de la littérature, pour Bruno Blanckeman « son érudition est inséparable d'un processus d'élaboration littéraire »[1]. Paradoxalement, les références ont beau être historiques, et souvent extraites d'une Antiquité lointaine, elles ne visent pas à la reconstitution historique.

> L'érudition joue donc contre l'érudition dans la mesure où le parti pris du passé et du lointain conteste la démarche historique fondée sur l'apport d'informations, l'établissement de données objectives. […] L'érudition est sollicitée par Quignard à rebours de la tradition : c'est ce que la tradition a occulté, délaissé qui retient l'imagination, si bien qu'une contre-tradition paraît faire émerger, faite de fragments oubliés, d'œuvres rares et minoritaires […][2]

En un sens, *Albucius* est tout entier une bravade à la tradition : la réhabilitation d'un déclamateur et de ses œuvres. Bruno Blanckeman distingue cinq modalités littéraires par lesquelles l'érudition de Quignard s'intègre à l'écriture. Il y a tout d'abord la culturalisation érudite d'une situation fictionnelle : c'est ce qui préside au récit *Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia* (1984) qui est le journal d'une patricienne romaine du IVème siècle.[3] Son envers est la fictionnalisation d'une situation érudite : c'est le propos de presque tout le roman *Albucius.* Puis, les trois autres modalités concernent le détail de l'écriture : la citation, l'interpolation, et la glose de texte. Cette dernière modalité, que Bruno Blanckeman définit ainsi : « l'écrivain donne alors la sensation de creuser l'œuvre concernée, d'en excéder la surface admise ou les profondeurs attestées afin d'en prélever quelques confirmations d'intuition, quelque élément pressenti », recouvre là aussi presque tout le roman. En un sens, cette définition de la glose pourrait être une définition d'*Albucius* :

---

[1]Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, op. cit.*, p. 152.

[2]Nathalie Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009, p. 180.

[3]Voir entre autres Mickaël Dubuis, *Pascal Quignard et la mécanique du retour*, Paris, L'Harmattan, 2010, chapitre « *Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia* comme modèle structurel de la mise en mouvement de l'écriture quignériste », p. 47-75.

Pascal Quignard creuse l'œuvre du déclamateur Albucius, cite ses controverses dont il fait l'armature de cette sorte de biographie, recherche ce qui est dissimulé sous les sources historiques ordinaires (les manies et vices incongrus d'Auguste, César ou Albucius) et lie cela à une interprétation intuitive de l'Histoire.

La citation qui « scande fréquemment la progression du raisonnement, qu'elle stimule par l'apport d'un corps étranger prélevé, donc dévié de son contexte »[1] est omniprésente dans *Albucius*, d'abord par la retranscription des controverses qui forment l'armature du roman. Même au sein du texte, le dialogue entre l'auteur et les sources ne cesse d'être alimenté : Quignard compare les versions (d'Albucius et de Quintus Haterius en ce qui concerne la controverse *Popilius assassin de Cicéron* par exemple, de Cestius et de Sénèque à propos du caractère d'Albucius[2]), met en doute les propos de Cestius sur le mutisme d'Albucius[3], cite Sénèque le Père, Arruntius et d'autres en tant que sources qu'il confronte ou qu'il fait se compléter, parfois au sein du même paragraphe : « Cestius dit que Spuria au contraire honnissait le vin de Rhétia, aimait les poissons de mer […] Arruntius dit qu'elle l'avait surnommé Umbo […] Arruntius rapporte aussi ... »[4]

Cependant, la citation dépasse le simple affichage de sources, comme le pratique Bulwer-Lytton. Elle devient la matière même de l'écriture qui s'y appuie pour pratiquer aussi l'interpolation « recréant au-delà des temps un échange entre honnêtes hommes, selon la pratique montaignienne, ou typographiant une authentique communion intertextuelle »[5]. Comme ici :

> L'empereur s'oppose à la volonté du poète : Virgile brûle cependant les tablettes de cire. Vicerius éponge la sueur de la fièvre qui couvre le visage de Virgile. Ici il ne s'agit pas d'une ruse publicitaire. Le 16 décembre 1918, Franz Kafka met un mot à Max Brod : « Ce ne sera pas exécuté mais on en tiendra compte. » Je comprends mieux le mouvement fiévreux et impatient qui anime les mains savantes de Virgile. Il y a une culpabilité à l'égard du silence.[6]

Comme on peut le voir, l'érudition chez Quignard ne sert pas à instruire le lecteur ou à exhiber l'authenticité du récit, mais elle crée des liens par-delà les siècles, de Virgile à Kafka à Quignard lui-même qui s'inscrit dans la continuité par le « je ».

---

[1]Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables dans l'œuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 152.

[2]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 203.

[3]*Ibid.*, p. 196.

[4]*Ibid*, p. 199.

[5]*Ibid.*

[6]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 188.

Comme dans *Acté* où le narrateur ne donne pas de clé de lecture pour distinguer l'historiquement attesté du fictionnel, et contrairement à *The Last Days of Pompeii* où la source historique sert de point de départ à une légitimation des choix fictionnels, cette « fiction d'histoire littéraire »[1] qu'est *Albucius* ne ménage pas une explicite distinction entre érudition et fiction, malgré les apparences entretenues. Ainsi, les informations sont tour à tour attribuées à un auteur en particulier (c'est la citation que nous venons de voir) ou parfois mises à distance par l'emploi du conditionnel lorsque leur vérité historique est douteuse : « Albucius aurait rencontré Peirakos le Rhyparographe (le peintre des choses viles) et il lui aurait commandé un passereau mort (peut-être une merlette) […] On ne sait si cette commande aboutit. »[2] Et lorsque la fiction prend le dessus, elle est annoncée explicitement : « J'invente cette page. Pas un témoignage antique ne la fonde. J'improvise sur du vent. »[3], « Je me mets à inventer irrésistiblement. »[4], ou encore le lapidaire « J'invente. » qui est la phrase liminaire du chapitre XXI.[5] Seulement, cette apparente distinction entre vérité historique et fiction est trompeuse : en annonçant par endroits qu'il « invente », Pascal Quignard laisse supposer que les autres pages du texte sont historiquement fondées. Mis en confiance par l'érudition qui impressionne, le lecteur n'a que rarement le réflexe de douter des informations qui lui sont pourtant *racontées* et non *commentées*. Rémy Poignault a étudié[6] le traité « Fronton » que l'on trouve dans *Rhétorique spéculative* (1995). Il a confronté cette autre biographie de rhéteur (après Albucius et Porcus Latron donc) aux sources antiques et a mis en évidence que Pascal Quignard tend à présenter comme vérité objective des faits parfois controversés ou dont les dates ne sont pas fermement établies. De la même façon, dans *Albucius*, Pascal Quignard affirmait déjà par exemple : « En – 38, Octave engagea la guerre contre les pirates de Sextus. Il reprit la Corse, la Sardaigne, rata la Sicile. Albucius composa *La citadelle* en octobre

[1]Aude Préta-De Beaufort, « *Albucius* de Pascal Quignard : une histoire de famille », *La Licorne*, n°86, 2009, p. 195.

[2]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 202.

[3]*Ibid.*, p. 141.

[4]*Ibid.*, p. 164.

[5]On retrouve dans *Rome. Le livre des fondations* de Michel Serres le même mélange d'Histoire et d'essai se risquant par endroits du côté de la fiction. Ainsi, l'auteur annonce d'emblée que son ouvrage est « une lecture continue et libre du premier livre de Tite-Live », mais « sans appel de note, de peur d'enlaidir la suite des mots par des chiffres » (p. 16), refusant l'apparente érudition universitaire. De plus, il revendique l'adaptation de l'écriture à son sujet, y compris si cela signifie une distanciation avec la démarche historico-scientifique pour lui préférer « la fable » : « Je raconte Romulus dans la langue de l'histoire, je raconte Hercule et Cacus dans la langue de la légende, je peux raconter Horace et Curiaces dans la langue de la tragédie, je passe à la fable. » (p. 27-28) On retrouve, comme chez Pascal Quignard, une réévaluation de la mémoire et des pratiques de l'Histoire qui sélectionne et oublie : « Et moi, qui suis-je donc et que fais-je donc là, déchiffrant les codes et décodant les traces, décorant les uns, accablant les autres sur de simples présomptions, décidant du juste et de l'injuste ? » (p. 29). Enfin, on note les mêmes digressions performatives que chez Pascal Quignard (« je recommence, je reviens à Horace », p. 33), rendues nécessaires par une écriture qui oscille entre récit et Histoire. (Michel Serres, *Rome. Le livre des fondations*, Paris, Grasset, 1983.)

[6]Rémy Poignault, « Fronton revu par Pascal Quignard », Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 decembre 2000*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, p. 145-174.

– 38. »[1], sans qu'on ne puisse vraiment vérifier une telle information. La précision de la date est d'ailleurs plus que douteuse compte tenu des lacunes importantes des sources concernant le rhéteur. En réalité, l'indécision historique est évacuée au profit de la mise en valeur d'une concordance qui fait sens. Dans « Fronton », Rémy Poignault note que Quignard fait ainsi concorder la mort de Fronton et le début de la rédaction du *À soi-même* (*Pensées)* de Marc Aurèle « comme s'il subsistait chez le disciple, fût-il réticent, quelque chose du défunt maître »[2]. Dans *Albucius*, l'Histoire de l'Empereur Auguste est mise en parallèle avec l'écriture des romans tyrannicides du rhéteur. Pascal Quignard semble ainsi organiser la temporalité de son œuvre autour et à partir d'Albucius, il mesure l'Histoire romaine à l'aune des œuvres d'Albucius. De même, lorsque Pascal Quignard évoque longuement Auguste, ce n'est pas en termes de date qu'il situe sa mort, mais en fonction de la chronologie d'Albucius (« Le dernier jour qu'il vécut (mais alors Albucius Silus était mort depuis quatre années)... ») : la parenthèse est là pour permettre au lecteur de situer ce qui est raconté en fonction de la vie (ici, de la mort) d'Albucius. La chronologie extérieure n'a que peu d'importance, Albucius seul doit être le point de mire des évocations temporelles. Pascal Quignard, en dépit de son érudition, n'accorde que peu de place au conditionnel de l'historien, bien souvent « le ton est catégorique alors que la certitude n'est pas établie »[3].

Les sources dont s'inspirent les romanciers ne sont pas que textuelles, les objets et autres ruines antiques sous-tendent ainsi une écriture de la latinité profondément marquée par l'archéologie et qui témoigne d'une évolution du regard. Dominique Pety rappelle ainsi le grand tournant de la conception de la *collection* au XIXe siècle, lorsque « le discours raisonné (*logos*) sur l'antique, sur les origines (*archè*) […] va chercher à se distinguer de la pure accumulation de collections d'objets. »[4] On peut transposer cette remarque au champ littéraire : retrouve-t-on cette évolution qui va de la description à seul but esthétique au discours plus raisonné ?

Il est notable qu'au fur et à mesure que l'on parcourt la ligne temporelle des œuvres de notre corpus, la place réservée aux descriptions, que ce soit celles d'objets d'intérêt archéologique d'œuvres ou de vestiges architecturaux, tend, soit à diminuer, soit à gagner en motivation. D'un bout à l'autre du spectre nous avons : les tableaux ménagés par l'écriture dans *The Last Days of Pompeii* et la focalisation seulement sur certains objets significatifs dans *Albucius*. La description n'est bien évidemment pas le propre du roman historique. Comme le rappelle Perrine Galand-Hallyn, la description est d'abord un genre issu de la rhétorique judiciaire, permettant par exemple de contextualiser un crime en donnant à voir la scène par le verbe : « la vertu majeure de la

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 152.

[2]Rémy Poignault, « Fronton revu par Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 146.

[3]*Ibid.*, p. 150.

[4]Dominique Pety, « Archéologie et collection », dans *La Plume et la Pierre*, *op. cit.*, p. 220.

description réside dans sa force illusionniste, proprement magique appelée *evidentia* »[1]. (L'anglais *evidence* désignant la *preuve* garde d'ailleurs le souvenir de cette origine descriptive.) Il y a dans l'origine même de la description une contrainte d'authenticité, qui explique que son recours soit pertinent pour des auteurs cherchant à rendre compte d'une réalité archéologique, réinscrivant ainsi la description dans son intention première : celle de *mimesis*. Pour Perrine Galand-Hallyn, la fonction originelle de l'ekphrasis est en effet mimétique et suppose trois facteurs : la matérialité de l'objet, la location précise et identifiable de ses motifs et enfin la vraisemblance générale par comparaison avec des objets réellement existants.[2] L'auteur redonne ici à *ekphrasis* sa véritable acception, telle que résumée par Hermogène qu'elle cite :

> L'ekphrasis est un discours descriptif détaillé, vivant et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'événements, de saisons, d'états, de lieux et de nombreux autres sujets. […] Les vertus de l'ekphrasis sont principalement la clarté et l'illusion de vie.[3]

Ainsi, la pertinence de l'emploi du terme ekphrasis se situe du côté de la pratique et non de l'objet. Perrine Galand-Hallyn le rappelle d'ailleurs avec fermeté : « Soulignons que le terme ekphrasis ne désigne pas obligatoirement une description d'objet d'art, comme on le croit souvent à tort. Les objets artistiques ne figureront que tardivement (Ménandre : deuxième moitié du IIIe siècle et Nicolas : Vème siècle) dans la liste des thèmes descriptifs. »[4] En ce sens, les descriptions des romans historiques (antiquisants surtout), parce que si dépendantes de l'archéologie naissante qui les influence, relèvent bien souvent de l'ekphrasis, notamment du point de vue du premier et du dernier facteurs cités précédemment : plus que dans d'autres genres, la description se focalise sur des objets matériels et renvoie à des modèles existants (et c'est là la différence avec les ekphraseis homériques par exemple[5]). Les récits de la latinité, en proposant des ekphraseis référentielles, vont

---

[1]Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 9.

[2]*Ibid.*, p. 95.

[3]D'après la traduction latine de Priscien, *Praeexercitamenta*, 10, *Rhetores Latini Minores*, Leipzig, Halm, 1863, p. 551, cité par Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 14.

[4]*Ibid*.

[5]Les descriptions les plus anciennes se trouvent chez Homère et Perrine Galand-Hallyn les interprète comme des « supports référentiels des sensations, des intuitions, […] sans qu'il soit possible de voir en elles des ekphraseis fidèles de realia artistiques ». En revanche, dans les romans latins, les descriptions sont bien souvent des imitations de réalités artistiques ou architecturales, destinées à instruire le lecteur et/ou à garantir la part d'authenticité du récit historique. Dans les récits homériques, les ekphraseis ne sont donc pas référentielles, contrairement à celles des récits de la latinité. Cependant, il y a un point commun, dans les deux cas, les descriptions sont « une traduction non du monde réel, mais de son double imaginaire, passé au moule des obsessions du poète » (*ibid.*, p. 47-48).

cependant plus loin puisqu'ils incitent souvent les lecteurs à admirer *en réalité* les objets décrits, parfois même en en donnant la localisation exacte (dans la ville, le musée).

Dans le roman de Bulwer-Lytton se succèdent des tableaux, et une simple observation des titres de chapitres confirme ce recours à des descriptions à la fois esthétiques (effet collection) et didactiques (discours raisonné sur l'antique), destinées à *donner à voir* (notamment par le recours à une rhétorique empruntée aux guides touristiques, que nous détaillerons dans une prochaine partie) : « description des maisons de Pompéi », « tableau en miniature des bains de Rome », « le forum des Pompéiens », « cabinet de toilette d'une Pompéienne », « l'amphithéâtre »... Le second titre est le plus intéressant en ce qu'il affiche clairement la volonté de l'auteur de tenir un discours général sur l'Antiquité romaine à partir de l'exemple particulier de Pompéi, tout en suivant la démarche archéologique : du vestige particulier à la reconstitution totale. Par cet effort de généralisation (on décrit le cabinet d'*une* Pompéienne et pas du personnage Julia), l'auteur montre qu'il n'est déjà plus dans le simple cabinet de curiosités et qu'il souhaite passer du côté de la science archéologique qui, comme l'émergence de la science naturelle, se traduit par « une dépréciation cognitive de l'exceptionnel et du rare »[1]. C'est-à-dire que l'on recherche dans la description ce qu'il y a de plus exemplaire et de plus commun. Dans *The Last Days of Pompeii,* la description de la maison de Glaucus (qui se fonde sur une réalité archéologique) est la plus exhaustive : pièce après pièce, toute la demeure est décrite avec précision. On y retrouve également ce souci de tenir un discours plus général :

> Le lecteur pourra maintenant se rendre un compte assez exact des maisons de Pompéi, qui ressemblaient en beaucoup de points à celles des Grecs, en se mélangeant de l'architecture domestique à la mode chez les Romains. Dans chaque maison, il y a bien quelque différence de détail, mais la distribution générale est la même. Dans toutes, vous trouvez les salles le tablinum, le péristyle, communiquant les uns avec les autres ; dans toutes, des murs avec de splendides peintures ; dans toutes enfin, l'indice d'un peuple épris des élégances raffinées de la vie.[2]

Le désir d'exhaustivité prend le pas sur l'intérêt narratif comme si le discours archéologique venait parasiter l'intrigue. La description est certes motivée par l'histoire, mais elle la dépasse. Ainsi, au début du neuvième chapitre du troisième livre, Glaucus et Ione sortent se promener et

---

[1]Krzysztof Pomian, « Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline », dans Pierre Martin, Dominique Moncond'hyu (éds.), *Curiosité et cabinets de curiosité*, Paris, Atlande, 2004, p. 33.

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.*, p. 26 : « *The reader will now have a tolerable notion of the Pompeian houses, which resembled in some respects the Grecian, but mostly the Roman fashion of domestic architecture. In almost every house there is some difference in detail from the rest, but the principal outline is the same in all. In all you find the hall, the tablinum, and the peristyle, communicating with each other; in all you find the walls richly painted; and all the evidence of a people fond of the refining elegancies of life. »*

c'est l'occasion pour l'auteur de faire la liste des voitures existantes avec une explication pour chacune : *biga, carpentum,* litière, britska moderne...[1] On est encore dans une écriture qui ne s'est pas détachée de ses sources et qui s'affiche comme tributaire de la nouvelle démarche archéologique dont elle se nourrit. Nouvelle démarche qui se scientifise donc et se déplace de la simple valorisation esthétique (en vigueur dans les cabinets de curiosité) à la vocation didactique, puisqu'on ne peut pas dire que ce long paragraphe soit motivé par un intérêt artistique porté aux différents types de voitures...

À l'autre bout du spectre donc, la part descriptive infusée par l'archéologie tend à gagner en motivation narrative. Certes, les descriptions des maisons et objets romains de *The Last Days of Pompeii* annoncent le caractère précisément romain des personnages (c'est là une lapalissade), mais on ne peut pas affirmer pour autant que les descriptions d'Edward Bulwer-Lytton reposent sur l'effet-personnage. Par « effet-personnage », on entend ainsi une description dans laquelle « le site ou les objets dépeints ressemblent à un héros, expliquent son comportement, annoncent ses actes futurs. »[2]. Au fil du temps, les auteurs semblent échapper à cette tentation de l'ekphrasis-collection pour gagner en justification narratives. Les objets évoqués dans *Albucius* sont ainsi investis d'une véritable signification romanesque ou symbolique et ne sont plus seulement cités à cause de leur intérêt esthétique ou simplement *parce qu'*ils existent, comme sous la plume d'Edward Bulwer-Lytton. C'est par exemple le cas lors de la description assez sommaire de la demeure d'Albucius dont les éléments dépeints ne le sont que parce qu'ils disent quelque chose du rhéteur. L'auteur évoque ainsi « les lampes pleines d'huile sentant l'olive avec leur bec d'où sort la mèche de coton »[3] parce que cela lui permet immédiatement de faire un lien avec les angoisses d'Albucius (à moins que ce ne soit les siennes?) qui ne manque jamais de voir le soleil se lever, « pour ne pas crier de terreur dans la solitude de la nuit ». Les détails ne sont pas fortuits : ainsi la remarque concernant l'odeur est à mettre en rapport avec les obsessions olfactives d'Albucius. Quant au reste de la maison, il n'est évoqué que parce qu'il renforce l'idée que le rhéteur est un être qui n'a cure des conventions puisqu'il ne cherche pas à séparer vie privée et vie d'affaires ou d'écriture, en assignant un rôle à chaque pièce de sa demeure, dont la plus courante : le *tablinum.* En effet, « il n'avait pas de tablinum. »[4] De plus, le motif de l'obscurité se répète dans les détails d'une description qui n'est motivée que par l'image qu'elle permet de donner du personnage, à savoir son rapport à ce qui est avant ou après la vie. Ainsi, les éléments convoqués pour décrire les pièces sont sélectionnés dans ce sens : si l'on apprend que les *cubicula* sont des pièces en enfilade, c'est uniquement parce que

[1]*Ibid.,* p. 210.

[2]Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance, op. cit.,* p. 31.

[3]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.,* p. 164.

[4]*Ibid.,* p. 165.

cela renforce l'idée de « triste[sse] et mena[ce] », et si l'on sait que « le mobilier [est] pour l'essentiel ramené d'Égypte » c'est parce que cela renforce « l'impression de tombe ».[1] Dans le cas d'*Albucius*, il y a bien un refus de la collection dans l'exercice de la description. Mais on retrouve également une préférence pour les objets incongrus au détriment de la représentativité : là où Bulwer-Lytton sélectionnait les éléments les plus courants et communs de l'antique, Quignard ne mentionne que les plus suprenants et les plus rares parce que cela renforce la singularité de son personnage. Peut-être ce choix de Quignard s'explique-t-il aussi par le sentiment d'une banalisation des informations archéologiques. Car, ce qui était nouveau pour le lecteur de 1834, est devenu un savoir accessible partout et par tous. L'intention diffère alors : le lecteur de *The Last Days of Pompeii* cherche à en savoir davantage sur l'Antiquité romaine, celui d'*Albucius* s'intéresse à *un* rhéteur romain en particulier.[2]

De la même façon, les sources qui forment l'armature de *La Bataille de Pharsale* ne sont pas convoquées pour leur intérêt archéologique ni même artistique ou didactique, mais en tant que rémanence du souvenir. C'est l'écho qu'elles trouvent dans l'expérience du narrateur qui motive leur présence au sein du texte. Au XXe siècle, le roman de la latinité semble avoir payé sa dette à l'archéologie.

> Claude Simon place l'analyse picturale au cœur même de la fiction : *La Bataille de Pharsale*, en particulier, peut se lire presque entièrement dans cette perspective, intégrant le commentaire à la fiction selon des procédures originales et complexes, la description du tableau devenant le support essentiel d'une réflexion sur la représentation – picturale mais aussi littéraire – de l'espace et du mouvement, c'est-à-dire aussi du temps et de la durée.[3]
> Sans description, pas de fiction. Sans description, pas de roman. Écrire, pour Claude Simon, c'est d'abord décrire.[4]

Les œuvres qui servent de support à l'écriture ont été identifiées par Jean Rousset[5]. Il s'agit de *La défaite de Cosroès* de Piero della Francesca, de *La bataille de San Romano* de Ucello, de *La bataille de Guilboa* de Bruegel et de *La victoire de Josué* de Poussin et ces « quatre descriptions de tableaux sont conduites de façon à souligner l'intensification du mouvement »[6]. On retrouve

[1] *Ibid.*, p. 166.

[2] Dans les romans pour enfants, on retrouve plus volontiers cette tentation de la description généraliste (bien qu'assez courte pour ne pas lasser le jeune lecteur) ou artificiellement connectée au personnage. L'ekphrasis y a encore une fonction très didactique, ce que la littérature récente pour adultes tend à délaisser.

[3] Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 8.

[4] *Ibid.*, p. 54.

[5] Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, chapitre « La guerre en peinture ».

[6] Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, *op. cit.*, p. 64.

également la description du tableau *Les dernières cartouches* d'Alphonse de Neuville, et l'amant roux de *La Bataille de Pharsale* a pu être identifié comme le peintre Van Velden.[1] Il y a donc une superposition de souvenirs personnels et de visions artistiques. Mais pour Claude Simon, la référence archéologique matérielle (narrateur et auteur font un voyage jusque sur le lieu même de la bataille de Pharsale) se diffracte dans de multiples images, mémorielles ou picturales. La bataille n'existe plus par ses sources archéologiques (c'est ce que le voyage déceptif à Farsala représente) mais seulement par ses représentations plus modernes, et ce sont elles qui font l'objet d'ekphraseis.

Ainsi, la source érudite est traitée différemment selon la volonté didactique de l'auteur et selon sa vision des rapports entre Histoire et fiction. Lorsque les sources sont ostentatoirement affichées, elles servent à la fois à mettre en évidence l'authenticité des prémisses romanesques et à inviter le lecteur à vérifier leur justesse, voire à poursuivre sa découverte. Les notes de bas de page sont souvent privilégiés à l'intégration des références au récit. Nous émettons cependant quelques réserves face au jugement que porte Fiona McIntosh sur l'évolution du traitement des sources :

> Le rôle du document et du fait brut s'éloigne considérablement, semble-t-il, de celui qui lui a été assigné au départ, puisqu'il devient décoratif au lieu d'être un gage de sérieux. Cette évolution toujours de plus en plus marquée vers une forme pittoresque de l'Histoire avait été soulignée par les contemporains mêmes de Scott.[2]

Il est vrai que les romans populaires contemporains (y compris la littérature jeunesse) n'intègrent plus aussi explicitement leurs sources comme le faisait Edward Bulwer-Lytton, c'était pourtant déjà le cas d'Alexandre Dumas. Mais même au sein d'un roman historique populaire récent comme *Les Dîners de Calpurnia* de Jean Diwo (1996), on trouve des notes de bas de page de ce type :

> Dans l'une de ses lettres à son ami Gallus Salut, Pline le Jeune a décrit avec beaucoup de détails sa villa des Laurentes *(Livre II-17*). L'emplacement de cette villa a été reconnu, mais aucun vestige n'a été mis au jour. De nombreux archéologues ont tenté d'en retrouver le plan exact d'après les indications fournies par Pline mais la diversité des résultats auxquels ils ont abouti montre la vanité de l'entreprise.[3]

On retrouve ici les mêmes mécanismes : justification de la fiction par le rappel d'une source authentique, appel à rechercher l'adéquation entre la source livresque et la réalité archéologique et

[1]Egalement présent dans *Histoire*, comme signalé par Peter Janssens, *Faire l'Histoire : Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 158.

[2]Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question*, *op. cit.*, p. 79.

[3]Jean Diwo, *Les Dîners de Calpurnia*, (1997), Paris, J'ai lu, 1999, p. 269.

« intermédiaire entre un texte d'une valeur supposée éternelle et un lecteur moderne dont l'horizon se trouve nécessairement limité par ses besoins et intérêts immédiats »[1]. C'est en définitive plutôt Pascal Quignard qui se trouve à la marge. La tradition dominante continue de mêler érudition et fiction en intégrant souvent implicitement les sources, sans s'interdire de nécessaires précisions paratextuelles servant à cautionner le sérieux de l'entreprise. Toutefois, les descriptions (qui sont une manière d'intégrer à l'écriture les sources matérielles dont elle s'est inspirée) se sont dégagées du simple effet d'accumulation pour gagner en justification narrative.

C'est précisément la bonne intégration de l'érudition à la fiction qui semble ménager le désir de lire. Les nombreuses éditions contemporaines tronquées de Edward Bulwer-Lytton témoignent d'une excroissance de l'érudition qui semble en opposition à la fois avec le plaisir de la lecture et avec les mœurs de lecture actuelles. Car les impératifs du *docere* font peser d'inévitables contraintes sur le *placere*.

[1]Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition*, *op. cit.*, p. 35.

2) Placere

Si Histoire et fiction partagent des caractéristiques communes, notamment celles liées à leur irréductible nature narrative, Paul Veyne souligne une différence fondamentale entre les deux : « l'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman. Seulement elle se distingue du roman sur un point essentiel. [Le récit historique] est vrai, ce qui le dispense d'être captivant. […] L'historien, lui, n'est ni un collectionneur, ni un esthète ; la beauté ne l'intéresse pas, la rareté non plus. Rien que la vérité. »[1]. C'est cette tension entre le désir de plaire au lecteur (l'aspect *roman*) et le nécessaire soubassement authentique (l'aspect *historique*) qui constitue l'un des rouages fondamentaux du roman historique.

a. « Le romanesque est la source et la forme sensible du désir de lire. »[2] (M. Murat)

Pour contrebalancer l'érudition asséchante (l'image est reprise par Claude Aziza et Pierre Grimal) de l'encyclopédisme, les écrivains ont donc choisi la forme fictionnelle parce que « la fiction historique est plus vivante que la « vérité » historique »[3]. C'est schématiquement, mais pourtant avec vérité, que l'on peut ramener la question à un entrelacement nécessaire entre érudition et romanesque. Lion Feuchtwanger a théorisé cette idée, lui qui considérait que « l'acceptation de n'importe quelle leçon présuppose une interrelation entre la raison et l'émotion »[4].

La profession de foi de l'écrivain qui refuse que l'érudition empiète sur le plaisir de la lecture se retrouve aussi dans la préface de 1834 de *The Last Days of Pompeii* :

> Comme la plus grande difficulté dans le rendu d'une époque étrangère et lointaine est que les personnages soient mouvants et vivants sous les yeux du lecteur, c'est là sans équivoque, le premier objectif d'une œuvre de ce genre ; et toute tentative d'exposer son érudition devrait être subordonnée à cette majeure nécessité de la fiction. Insuffler à ses créatures le souffle de la vie est l'art premier du créateur, du Poète. […] Nul homme,

[1]Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 23.

[2]Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », Michel Murat et Gilles Declercq (éd.), *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 223.

[3]Lion Feuchtwanger, *The House of Desdemona*, *op. cit.*, p. 339 : *« historical fiction is more vivid than historical « truth » »* (Nous traduisons.)

[4]Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », *op. cit.*, p. 69 : « *With true pedagogical insight, Feuchtwanger saw that acceptance of any lesson presupposes an interrelationship of reason and emotion.* » (Nous traduisons.)

> conscient de ce qu'est maintenant devenue la Fiction en prose, n'oubliera, jusqu'à abaisser une telle nature au niveau de frivolités scolaires, les liens qu'elle entretient avec l'Histoire, la Philosophie et les Politiques, son total accord avec la Poésie et sa soumission à la Vérité, aussi élèvera-t-il l'érudition vers la créativité plutôt que d'incliner la créativité vers la scolastique.[1]

Si l'attachement à la science est bien mis en évidence, Bulwer-Lytton énonce pourtant une relation de hiérarchie qui place la fiction en position de force. On ne peut cependant s'empêcher de considérer que son récit reflète peu ce précepte, vu l'affichage de l'érudition, tel que nous venons de l'étudier, bien que son succès semble indiquer que l'encyclopédisme de l'œuvre n'a pas effrayé les lecteurs. Meilee D. Bridges affirme ainsi que les contemporains de Bulwer-Lytton ont davantage loué sa peinture morale que son exactitude historique[2] et que ce n'est pas l'aspect documentaire[3] qui a assuré l'immense succès de *The Last Days of Pompeii*, mais les ressorts romanesques mis en œuvre :

> La charge émotionnelle de l'histoire pompéienne surpasse même la valeur historique de ce remarquable site archéologique, et les lecteurs victoriens peuvent surmonter n'importe quelle sensation d'étrangeté du passé ou de non-pertinence grâce au support universel et transhistorique de l'empathie et de l'attachement.[4]

On peut rattacher ce recours à l'émotion aux raisons du succès que tente de donner l'auteur du roman lui-même, à l'occasion d'une nouvelle préface pour l'édition de 1850, en comparant *The Last Days of Pompeii* à l'entreprise des savants qui l'ont précédé et sur lesquels il s'est pourtant largement appuyé :

> Peut-être aussi les auteurs auxquels je fais allusion, et dont les travaux m'inspirent le plus haut respect, ne se sont-ils pas suffisamment souvenus que dans les œuvres d'imagination la description de l'environnement, si accessoirement importante soit-elle, ne saurait prévaloir sur les éléments d'intérêt vivants : l'intrigue, le protagoniste, la passion, […] tous ces éléments plus animés de ce que nous appelons « roman ».

---

[1]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, préface de 1834, reproduite dans l'édition Belles Lettres, 2009 ; absente de l'édition Dent.

[2]Meilee D. Bridges, « Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton », *op. cit.*, p. 99-100.

[3]Par endroits, l'écriture d'Edward Bulwer-Lytton rappelle cet avertissement de Perrine Galand-Hallyn : « lieu d'ostentation d'un savoir et d'un savoir-faire, la description est sujette à un narcissisme congénital » (Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 19.)

[4]Meilee D. Bridges, *« Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton », op. cit.*, p. 99-100 : « *The emotional currency of the Pompeian story trumps even the historical value of this distinctive archaelogical site, and Victorian readers can overcome any sense of the past's foreignness or irrelevance through the universal and trans-temporal media of sympathy and attachement.* » (Nous traduisons.)

Bulwer-Lytton place ainsi le succès de son livre du côté du romanesque (au sens générique, mais également topique, compte tenu des éléments qu'il cite et de son récit). Ne relevant d'abord que d'une qualification générique (le romanesque est au XVIIe siècle ce qui a trait au roman), le romanesque a fini par désigner les exagérations dont a pu souffrir le genre. Affublé souvent d'une mauvaise réputation, il est alors communément associé à une forme de sensiblerie et à l'invraisemblable. Les antonymes que le dictionnaire lui oppose sont : ordinaire, prosaïque, terre à terre, réaliste. Le romanesque serait le contraire du réalisme. Jean-Marie Schaeffer résume ainsi : « l'axiologisation négative est d'autant plus importante que le terme est proche de sa signification non littéraire, courante, et qu'il se trouve donc lié à des connotations de sentimentalité, de sensiblerie, voire de kitsch ».[1]

En littérature, le romanesque suppose un lecteur qui compare le contenu du roman qu'il est en train de lire avec la vie. Il n'y a pas *a priori* de connotation péjorative mais on voit bien en quoi l'utilisation du romanesque au sein d'un roman historique peut s'avérer plus délicate. En effet, dans le cas du roman historique, le romanesque ne souffre pas seulement d'une comparaison avec la réalité, mais avec la réalité *historique*, qui impose un nombre supérieur de contraintes : le roman historique est moins autonome que le roman non-historique, et plus encore que le roman seulement réaliste (bien que romans historiques et romans réalistes partagent beaucoup de caractéristiques). Le roman historique est un discours contraint par l'Histoire et par le caractère informatif qu'il doit afficher.[2] Selon Michel Murat, « le romanesque n'est pas un genre mais une topique commune ; c'est une catégorie interprétative rétroactivement pertinente. Il est la source et la forme sensible du désir de lire. »[3] Cette définition fait du romanesque un thème susceptible de se retrouver dans n'importe quel type de texte ; elle fait également reposer le lien entre romanesque et bonne réception de l'oeuvre sur la notion de plaisir. Ainsi, le romanesque serait le contrepoids nécessaire à l'érudition dans la fiction historique.

Pour Jean-Marie Schaeffer, le premier critère du romanesque est « l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et les plus extrêmes »[4]. Il ne s'agit pas d'identifier automatiquement intériorité et romanesque mais plutôt de constater le déplacement du principe de causalité du côté des affects : c'est clairement ce qui est à l'œuvre dans *The Last Days of Pompeii*, où la trahison de Nydia et la conjuration de Julia se rejoignent à cause du même sentiment de jalousie qu'elles éprouvent envers Ione, entraînant le malheur de Glaucus. Sans

[1]Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque, op. cit.*, p. 293.

[2]Voir : Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Points, Seuil, 1982.

[3]Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque , *op. cit.*, p. 223.

[4]Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *op. cit.*, p. 296.

oublier que c'est le désir d'Arbacès de posséder Ione qui donne sa ligne de force au roman. Nous avons déjà évoqué combien ce sont les ambitions et vengeances personnelles des personnages qui président aux péripéties de *Der Falsche Nero*. Et la même remarque peut être faite pour tous les romans de notre corpus, à part peut-être *Albucius* et *La Bataille de Pharsale* qui, de par leur genre quelque peu à part, semblent coïncider moins facilement avec la catégorie du romanesque.

Le deuxième critère de romanesque est l'exagération :

> Le monde romanesque est le lieu de tous les excès : les actions sont surhumaines, la beauté et la laideur sont absolues, la santé est rayonnante et la maladie extrême, les êtres sont soit des modèles de vertu, soit des incarnations du mal absolu.[1]

On peut reconnaître les personnages romanesques en ce qu'ils sont toujours soit exemplaires, soit des contre-modèles. On est donc bien en présence de héros axiologiques, ou de anti-héros axiologiques, ce qui revient au même, l'un étant en relief ce que l'autre est en creux. Les personnages de *The Last Days of Pompeii* incarnent bien cette condition : Arbacès est l'incarnation du méchant absolu et Ione est un modèle qui « réuni[t] dans une haute perfection les plus rares des dons terrestres, le génie et la beauté ! »[2] Quant aux autres personnages principaux, chacun d'entre eux est une incarnation exagérée d'une vertu ou un d'un vice, comme Glaucus le Vertueux ou Julia la Jalouse. Dans *The Last of the Valerii*, Martha est un modèle de vertu, c'est aussi le cas d'Acté, bien qu'elle se soit sentie contaminée par la vilénie de Néron. Les romans historiques de facture classique intègrent avec aisance le romanesque nécessaire à alléger une fiction qui pourrait être empesée par l'érudition. Mais c'est également parce que le romanesque est très lié à l'aventure :

> Il y a d'abord la structuration épisodique de la diégèse, autrement dit la prolifération de minidiégèses qui constituent autant de variations du thème romanesque. […] Un deuxième trait important réside dans l'importance des coups de théâtre dans le rythme narratif ainsi que les phénomènes d'agglomération. […] Ou, comme le dit Frye : « Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements. »[3]

Ainsi, on observe dans *The Last Days of Pompeii* une succession d'épisodes et de nouveaux rebondissements de l'histoire alors qu'il aurait été possible que le roman s'achève par exemple à la fin du livre II, lorsque Ione est sauvée de l'emprise d'Arbacès laissé pour mort par

[1] *Ibid.*, p. 297.

[2] Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 107 : « *She united in the highest perfection the rarest of earthly gifts—Genius and Beauty.* »

[3] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *op. cit.*, p. 300.

Glaucus et Apaecidès. Dans une moindre mesure, *Acté* et *Der Falsche Nero* se retrouvent bien aussi dans cette définition.

S'il semble aisé de distinguer ce qui sous-tend la fiction en termes de *placere* dans les romans d'aventure ou les récits fantastiques, le romanesque ou même la notion de divertissement semblent plus difficilement applicables à *Albucius* et *La Bataille de Pharsale.* Or, selon Jean-Marie Schaeffer toujours, le dernier critère de romanesque est qu'il offre « un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur »[1] :

> Ce contre modèle ne concerne pas tant la texture du monde représenté que l'habitus axiologique et comportemental des personnages. Cela explique et justifie notamment le caractère répétitif mais aussi souvent peu plausible des séquences actantielles : elles ne valent pas en tant que telles, c'est-à-dire en tant que maillons d'un enjeu actantiel, mais plutôt comme autant d'occasions pour faire ressortir l'ethos romanesque.[2]

Les récits de la latinité traitent d'une époque tellement lointaine que les individus peuvent être considérés comme relevant d'une autre humanité que la nôtre, avec d'autres principes, une autre morale, une autre manière d'aborder le monde. En un mot : un « habitus axiologique et comportemental » totalement différent du nôtre. En somme, l'Antiquité romaine peut être, dans sa représentation, romanesque de deux manières : soit en jouant sur des personnages excessifs et en accumulant les péripéties, soit en cherchant à creuser une altérité qui, par son incongruité, devient attractive. En effet, lorsqu'elles sont intégrées à des œuvres narratives, lorsqu'on fait agir un personnage comme on suppose qu'il agissait à cette époque, alors, pour le lecteur, ces actions relèvent du romanesque. En effet, il ne les reconnaît pas comme appartenant à son monde et de ce fait tend à les renvoyer du côté du romanesque, « ce contre-modèle […] de l'habitus axiologique et comportemental. ». Ainsi, et c'est là tout le paradoxe propre au romanesque du récit de la latinité, le romanesque de la fiction historique peut être créé par le réalisme. Ce qui est fidélité aux valeurs et coutumes romaines du premier siècle avant Jésus Christ dans *Albucius* devient la source même du romanesque et donc du désir de lire. Cette romanité, parce qu'elle est trop éloignée, nous paraît romanesque. Ainsi les anecdotes historiquement attestées suivantes :

> Quand on remit la tête de Cicéron à Antoine, avant qu'il ne la fît clouer aux rostres, Fulvie la lui demanda. Elle desserra avec difficulté la mâchoire de Marcus Tullius Cicero, tira sur sa langue et y passa des aiguilles afin qu'il n'allât pas parler aux Enfers ni compromettre leurs noms en se plaignant aux ombres.[3]

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 114.

> [Auguste] eut, dans les trente dernières années de sa vie, pour seul plaisir, secondé en cela par sa femme, la défloration des petites filles : Livie faisait venir pour lui de partout les enfants, les conduisait par la main, les dévêtait. Il aimait le cri aigu qu'elles poussaient quand il les prenait pour la première fois.[1]

Ces deux extraits procèdent du même mécanisme : le point de départ est attesté[2] et la narration qui enfle l'anecdote vient renforcer le romanesque créé par l'incongruité. Il s'agit à la fois, pour reprendre les critères de Jean-Marie Schaeffer, d'un contre-modèle et d'un excès. Ainsi, le cadre historique lointain qu'est l'Antiquité romaine ménage une différence ethnologique importante et peut devenir le lieu du romanesque. Ce romanesque, que l'on choisira de nommer « ethnologique » pour simplifier, a la particularité d'être généré par la fidélité à la réalité de l'Antiquité. C'est celui qu'Alexandre Dumas se sent obligé d'expliquer dans une autre « fictionalisation de biographie réelle »[3], *La San Felice* (1863-1865) :

> Une chose qui va paraître singulière à nos lecteurs, c'est que nous leur livrons, sans plaider aucunement leur cause, les personnages de notre imagination qui forment la partie romanesque de ce livre. […] Mais c'est de quelques-uns des personnages historiques, au contraire, qu'il nous paraît de première nécessité de les entretenir ; sans quoi, nous pourrions courir ce risque qu'ils soient pris, sinon pour des créations de fantaisie, du moins pour des masques costumés à notre guise, tant ces personnages historiques […] sont en dehors non seulement de ce qui se passe sous nos yeux, mais encore de ce que nous pouvons imaginer.[4]

L'époque évoquée a beau être assez récente (1798-1799) pour les lecteurs, certains personnages historiques réels semblent trop romanesques pour être crédibles. L'auteur craint alors qu'on ne lui reproche une imagination débridée qui menacerait le réalisme de son texte alors même que ce sont des faits historiques qu'il relate.[5] Cette anecdote permet de mettre en relief à quel point le romanesque n'est finalement pas antinomique de la fiction historique : non seulement il alimente l'aspect fictionnel permettant même parfois de faciliter l'assimilation de l'érudition, mais en plus il peut naître de l'Histoire elle-même. Le savoir historique se venge alors de l'accusation de sécheresse qu'auteurs et lecteurs lui font parfois porter, en produisant son propre romanesque. Alors

---

[1] *Ibid.*, p. 137.

[2] Dion Cassius, XLVII, 8 et Suétone, *Vie d'Auguste*, LXXI.

[3] L'expression est de Julie Anselmini, « Fiction biographique moderne et roman historique moderne : *La San Felice* d'Alexandre Dumas », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (éds.), *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 97.

[4] Alexandre Dumas, « Avant-propos » de *La San Felice*, cité dans *ibid.*, p. 99.

[5] Cela rappelle le vers de Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. » (*Art Poétique,* III, 48).

que les trois autres critères romanesques proposés relèvent des choix fictionnels de chaque auteur, le « romanesque ethnologique » est la conséquence d'un choix de fidélité historique. Et surtout il dépend plus largement du lecteur qui, lui-même, par rapport à sa propre culture, accorde ou non une valeur romanesque à ces actions suivant qu'elles lui semblent familières ou non : « Ce n'est que parce qu'il y a une tension entre l'univers […] du lecteur et le code comportemental du lecteur […] que le « jeu » romanesque peut s'instaurer. »[1] Il y a cependant un risque à trop creuser cette tension, celui de perdre le lecteur, de perdre la dimension d'identification passive, puisque ce n'est plus un modèle identique, ni un contre modèle qui est proposé, mais un *autre* modèle.

Que l'on parle de poésie et créativité comme Bulwer-Lytton, d'identification, de romanesque ou de « necromantic pathos »[2] comme Meilee D. Bridges, ce qui ressort de ces différentes positions est la même croyance dans le pouvoir de l'émotion propre à ressusciter une époque, par opposition à une science asséchante. Et lorsqu'un auteur se fait lecteur de roman historique, il en attend la même expérience émotionnelle :

> Comme vous pouvez l'imaginer, j'adore le roman historique. Je ne connais pas de satisfaction plus palpitante que de participer, à travers une grande œuvre de fiction, aux vies de gens du passé, de faire de leurs pensées et de leurs problèmes les miens, de ressentir avec eux leurs complexes émotions, jusqu'à ce que finalement leur temps et le mien ne se rejoignent dans un seul courant.[3]

L'identification émotionnelle (« l'élan du cœur »)[4] est donc bien au cœur de la fiction et c'est par elle qu'elle affirme sa supériorité sur la science, cette « sèche érudition »[5]. On retrouve cette même image de sécheresse chez des critiques[6] comme chez des auteurs, couplée avec l'image inverse de résurrection et réanimation : « par définition le roman historique comprend une part de

---

[1]Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *op. cit.*, p. 300.

[2]Qui le définit comme « la notion que la résurrection du passé ne saurait être complète par la seule médiation de l'étude savante des objets découverts, mais également grâce à la relation affective que l'individu entretient avec les ruines et les vestiges de l'Antiquité », Meilee D. Bridges, « Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton », *op. cit.*, p. 92 : « *What I would call « necromantic pathos » - the notion that the revival of the past could be achieved not just through the scholarly study of uncovered objects but also through one's affective relationship to the ruins and relics of antiquity* .» (Nous traduisons.)

[3]Lion Feuchtwanger, *House of Desdemona*, *op. cit.*, p. 342 : « *As you may imagine, I love the historical novel. I know no more thoroughly exciting satisfaction than to participate, through a great work of fiction, in the lives of people in the past, to make their thoughts my own, their problem mine, to experience their complex emotions with them, until finally their time and our own merge into a single flowing stream.* » (Nous traduisons.)

[4]Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire, op. cit.*, p. 12.

[5]*Ibid.*

[6]Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence*, *op. cit.*, p. XI. :« Pour que l'érudition ne soit pas aride, il faut qu'elle soit un peu aventureuse ; mais une érudition aventureuse n'est pas nécessairement fausse. ». Nisard tente ici d'échapper à la contraignante alternative *vrai/faux* en légitimant le recours à la fiction.

vérité *et* une part de fiction ; sinon il devient soit science du passé, avec ce qu'elle peut comporter de sécheresse, soit imagination pure »[1]. Lion Feuchtwanger affiche la même conviction, reprenant l'image du cadavre que seule la fiction peut réanimer, quand la science ne fait que le décrire : « J'ai pris conscience, encore et encore, du fait que cette « science pure » ne pourrait produire rien d'autre que des squelettes. »[2] Ou encore, Alexandre Dumas dès 1835 dans l'ouverture de sa préface à *Isabel de Bavière* :

> Un des privilèges les plus magnifiques de l'historien, ce roi du passé, c'est de n'avoir, lorsqu'il parcourt son empire, qu'à toucher de sa plume les ruines et les cadavres, pour rebâtir les palais et *ressusciter les hommes* ; à sa voix comme à celle de Dieu *les ossements épars se rejoignent, des chairs vivantes les recouvrent*, des costumes brillants les revêtent, et dans cette Josaphat immense où trois mille siècles conduisent leurs enfants, il n'a qu'à choisir les élus de son caprice et qu'à les appeler par leurs noms pour qu'à l'instant même ceux-là *soulèvent avec leur front la pierre de leur tombe, écartent de la main les plis de leur linceul* et répondent comme le Lazare au Christ : « Me voilà, Seigneur, que voulez-vous de moi ? »[3]

Alexandre Dumas dit « l'historien », mais l'appellation est générique et désigne celui qui s'intéresse à l'histoire : dans la suite immédiate de la préface il s'octroie la position de poète puisque c'est à Dante qu'il s'identifie, guidé par Virgile dans les Enfers. De la même façon, Edward Bulwer-Lytton commence sa préface à l'édition de 1834 en affirmant qu'il a cherché à « repeupler encore une fois ces rues désertes, restaurer ces ruines élégantes et réanimer des ossements encore cachés à son regard ». L'auteur britannique va même plus loin en inscrivant directement au sein de son récit le pouvoir de résurrection, qu'il attribue en réalité au lecteur :

> Le passé revit lorsque nous retrouvons ses émotions ; il revit dans les nôtres. Ce qui était existe encore. L'art du magicien qui ressuscite les morts, qui ranime la poussière des tombes oubliées, n'est pas dans l'habileté de l'auteur, mais dans le cœur du lecteur.[4]

Quant à *Arria Marcella*, elle ne fait que mettre en récit ce principe et attribuer cette fois au personnage le pouvoir de résurrection : c'est la sensibilité d'Octavien qui lui a rendu la vie, alors que le jeune homme avait plusieurs fois montré son désintérêt pour l'érudition du guide. C'est donc

[1]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 25.

[2]Lion Feuchtwanger, *The House of Desdemona*, *op. cit.*, p. 18 : « *I became conscious again and again of the fact that this « pure science » could produce nothing but skeletons.* » (Nous traduisons.)

[3]Alexandre Dumas, *Œuvres de Alex. Dumas, volume 1*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1838, p. 3. (Consultable en ligne. Nous soulignons.)

[4]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 164 : *« The past lives again, when we look upon its emotions—it lives in our own! That which was, ever is! The magician's gift, that revives the dead—that animates the dust of forgotten graves, is not in the author's skill—it is in the heart of the reader! »* (Traduction d'Hippolyte Lucas, modifiée par nos soins : H. Lucas avait traduit *heart* par « âme ».)

le romanesque, comme mécanisme propre à attiser l'émotion et l'attachement affectif du lecteur, qui assure une pleine résurrection de l'antique. Le recours à la fiction a même été utilisé dans un cadre censé n'être qu'érudition : l'enseignement du latin.

Le *Cambridge Latin Course* est une série de manuels pédagogiques largement utilisés dans l'enseignement secondaire britannique depuis sa première édition en 1970. L'originalité de cette méthode est sa recherche de fiction : dès le premier livre, les élèves suivent les histoires (dans une langue latine d'abord très simple) d'un banquier de Pompéi, Caecilius, et de ses proches et esclaves, sous le règne de Néron, jusqu'à l'éruption qui leur est fatale. Il est surprenant de constater que, une fois encore, les inscriptions murales de Pompéi ont été utilisées pour inspirer la création de personnages fictifs : « vous avez des personnages tout-faits ou des personnages potentiels grâce aux preuves épigraphiques »[1] rapporte ainsi le superviseur Pat Story. De plus, les multiples dessins ont été basés sur des photos prises sur place par l'équipe de rédacteurs du manuel afin de garantir un maximum d'authenticité. C'est par son aspect fictionnel et ses personnages (apparemment plus que par son enseignement grammatical...) que le *Cambridge Latin Course* marque durablement les élèves. Ainsi, ce que relate l'actuel superviseur de la collection, William Griffiths :

> Grumio (le cuisiner) est de loin le plus populaire. J'ai reçu une pétition d'élèves demandant à ce qu'il soit ramené à la vie – ce qui est formidable, parce que ça montre qu'ils sont investis, qu'ils les considèrent comme de vrais gens. Ces personnages ont des racines dans les sources matérielles, ce qui vous donne une attache à laquelle vous raccrocher, pour créer autour d'eux une histoire de fiction (contrairement à Jules César, par exemple, à qui les enfants ne peuvent pas s'identifier). Ils peuvent s'identifier à des gens ordinaires se livrant à des activités quotidiennes à travers la ville.[2]

Il est intéressant de relever que le *Cambridge Latin Course* a finalement adopté les méthodes de la fiction historique : une assise historique réelle et attestée, des personnages plutôt anonymes, un goût pour la petite Histoire (ou pour l'histoire personnelle *à côté* de la grande Histoire), et enfin et surtout, un soin tout particulier apporté au ménagement de la réception par l'utilisation de techniques romanesques permettant que se développe un attachement affectif. Tout cela dans le but de servir l'instruction.

---

[1]« Pompeii and the Cambridge Latin Course », Shelley Hales, Joanna Paul (éd.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 361 : « *you've got ready-made characters or potential characters because of the inscriptional evidence* ». (Nous traduisons.)

[2]*Ibid.*, p. 362 : « *Grumio (the cook) is by far and away the most popular. I've got a petition from schoolchildren asking for him to be brought to life – which is great, because it shows that they're engaging, that they think of them as real people. These characters have roots in the material record, which gives you a peg to hang it on, to create a fictional story around (unlike with Julius Caesar, say, which children can't relate to). They can relate to everyday people doing everyday things around town.* »

En définitive, la difficulté de la fiction historique est que le lecteur court le risque d'être sans cesse tiraillé entre deux attitudes mentales : il recherche l'adéquation avec des *faits* appris, et il accepte de reconnaître une vérité fictionnelle par ce qui relève du romanesque. Le moment de la lecture est un état « d'immersion fictionnelle » (Jean-Marie Schaeffer) ; or les références scientifiques et historiques peuvent venir rompre cet état d'immersion, en ce qu'elles invitent à regarder *à côté* du livre et viennent saper l'autonomie du récit, condamné à être jaugé à l'aune de référents extérieurs (sources livresques ou archéologiques pour la plupart). L'érudition devient alors un écueil.

b. Le lecteur modèle et l'écueil de l'érudition

L'intégration de l'érudition dans une démarche fictionnelle n'est pas sans heurts, et plus la fiction se sent contrainte de justifier son authenticité documentaire, par souci de réalisme ou par ambition didactique, plus elle court le risque d'ennuyer et de créer des interruptions dans un récit soumis à l'enflure encyclopédique. En ce qui concerne par exemple les descriptions destinées à transmettre l'érudition, Perrine Galand-Hallyn rappelle que leur emploi est « le lieu d'un triple danger »[1] : le recours à un lexique spécialisé et étranger entraîne un problème de lisibilité, si elle s'exerce pour elle-même et non en tant que moyen la description menace l'intégrité de l'oeuvre et enfin le lecteur lassé risque de faire l'impasse sur ces digressions, rendant ainsi « hasardeuse » la communication entre l'auteur et lui.[2] Au XVIIIe siècle, dans l'essai historique, on inscrit déjà le lecteur dans le texte « en creux, [comme] un interlocuteur idéal qui reflèterait les qualités supposées de l'historien »[3]. Histoire et fiction historique (bien plus encore que la fiction non-historique, même si réaliste) sont mises face à la même problématique du lecteur modèle, mais en la compliquant. Théorisé par Umberto Eco[4], le lecteur modèle suppose que le texte n'est pas un objet fini et que le lecteur a donc un rôle interprétatif (à un degré suffisant d'univocité) à jouer. Pour organiser le sens de son texte, l'écrivain doit assumer que le lecteur et lui partagent des compétences identiques. Il prévoit donc un lecteur modèle qui en actualisera l'interprétation idéale. Mais l'écrivain ne se contente pas d'espérer rencontrer un tel lecteur idéal, il agit sur son texte de façon à le construire. Cependant, l'équation se complique dès lors que l'on se place dans la fiction historique : car le romancier est alors en position de pédagogue et ne prévoit donc pas un lecteur partageant entièrement les mêmes références que lui mais un lecteur à *instruire*. Le défi est de pouvoir s'adresser à plusieurs types de lecteurs en même temps : le public lettré qui sait et redécouvre avec plaisir, et le public moins éduqué qu'il faut instruire et guider.[5] Le premier risque d'être lassé par une érudition qui n'est que le miroir de sa propre connaissance, le second par une érudition qui interrompt la fiction.

Ainsi Leslie Mitchell remarque à propos des romans de Bulwer-Lytton :

---

[1]Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 17.

[2]*Ibid.*

[3]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 21.

[4]Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, (1979), traduit par Myrien Bouzaher, Paris, Livre de Poche, 1985.

[5]Nous avons montré dans un article que la série *Rome* (Bruno Heller, 2005-2007) parvenait à jouer avec beaucoup malice sur les deux types de spectateurs, averti et néophyte : « *Rome*, ou le palimpseste au service de la démocratie », Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland, Carl Vetters (éds.), *L'écran-palimpseste*, Les Cahiers du Littoral, n°12, 2011.

> Les romans de Lytton sont presque ouvertement didactiques. Il les considérait comme des moyens d'instruction morale et politique. Ce sont souvent des romans avec des notes de bas de page. Les romans historiques sont remplis de mots archaïques qui auraient envoyé un lecteur moyen à la recherche d'un dictionnaire.[1]

Fiona McIntosh, citant Philippe Hamon, tempère cette difficulté en insistant sur l'atmosphère fictionnelle qui compense les lacunes lexicales du lecteur :

> Philippe Hamon a détaillé l'utilisation du dictionnaire et de l'encyclopédie dans les descriptions : le vocabulaire requis dépasse souvent les capacités du lecteur « moyen » mais cela ne pose pas de problème majeur de communication car leur pouvoir est souvent avant tout suggestif.[2]

Cependant, le problème n'est pas tant de l'ordre de la communication que de l'adhésion du lecteur. Prenons l'exemple de *The Last Days of Pompeii* : dès le troisième chapitre, alors que l'histoire est à peine commencée, le destin de Glaucus est mis en attente, au profit de la description d'une maison romaine canonique. Quatre pages sont consacrées à ce qui pourrait presque être assimilé à un article encyclopédique où abondent les termes techniques : *vestibulum, impluvium, atrium, atriensis, tablinum, triclinium, pinacotheca, viridarium, caenaculum.* Toutes les nuances sont proposées : la maison est-elle distinguée ? dans ce cas, elle sera pourvue d'un « *atriensis*, […] un esclave consacré au service de cette salle, et dont le rang était important et élevé parmi ses camarades. »[3] La maison est-elle petite ? dans ce cas, elle a « pour limite la colonnade »[4]. La maison est-elle vaste ? alors, « elle ne se termin[e] pas avec le péristyle, et alors le centre n'en [est] pas un jardin ».[5] Les adverbes abondent afin de toujours distinguer ce qui relève de l'obligation ou du goût des propriétaires. Ainsi peut-on relever : « habituellement, la plupart du temps, ordinairement, invariablement, d'habitude, presque toujours ». Et ce relevé n'a été établi que sur les dix-sept premières lignes des quatre pages sur lesquelles s'étend la description. En opposition, d'autres termes viennent rythmer le tableau en précisant les arrangements variables de

[1]Leslie Mitchell, *Bulwer-Lytton : the rise and fall of a victorian man of letters, op. cit.*, p. XX : « *Lytton's novels are almost overtly didactic. He saw them as vehicles for moral or political instruction. They are often novels with footnotes. The historical novels are crammed with archaic words that would have sent an average reader in search of a dictionnary.* »

[2]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif, op. cit.*, p. 189.

[3]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.*, p. 24 : « *an atriensis, or slave peculiarly devoted to the service of the hall, was invariably retained, and his rank among his fellow-slaves was high and important* ».

[4]*Ibid.* : *« its boundary ceased with this colonnade ».*

[5]*Ibid.*, p. 25 : *« Supposing the house was large, it did not end with the peristyle, and the centre thereof was not in that case a garden ».*

l'aménagement : « parfois, dans ce cas, si le maître de la maison aimait les lettres…, peut-être, si le nombre de la famille l'exigeait… ». Toutes les éventualités sont donc envisagées avant que, finalement, on puisse en arriver à la description de la maison de Glaucus, pendant deux pages. La focalisation se resserre, mais le lecteur qui cherchait le plaisir, plus que l'érudition, a eu le temps de goûter à l'ennui.[1] L'érudition affichée qui adopte un genre non narratif – qui ne s'intègre pas naturellement à la narration mais s'en distingue sous forme de tableaux – peut donc constituer un obstacle entre le lecteur et l'œuvre. Notamment parce que les longues descriptions créent un statisme qui s'accorde mal avec le dynamisme attendu de l'intrigue. On oppose ainsi habituellement narration et description, ce que Jean Ricardou nomme « la belligérance textuelle »[2]. La description crée une « cassure dans le fil narratif »[3]. L'évaluation de la gêne provoquée par cette interruption est problématique puisque subjective : dans le cas du récit homérique qu'elle analyse, Perrine Galand-Hallyn propose ainsi une limite « arbitraire »[4] de cinq vers au-delà de laquelle la description est considérée comme gênante pour le déroulé du récit. En réalité, la question qui doit se poser est celle de la justification de l'interruption narrative au nom de la fonction informative. Question dont la réponse ne peut se trouver que du côté de l'intentionnalité du récit. Or, tout se passe comme si *The Last Days of Pompeii* avaient été écrits pour deux types de lecteurs distincts : d'un côté le lecteur avide de romanesque romantique, et à qui sont destinées les nombreuses rééditions abrégées du roman, et de l'autre un lecteur à la recherche d'« une sorte de manuel d'archéologie »[5] C'est ainsi que Claude Aziza propose de considérer ce roman. Il semble donc que le lecteur d'aujourd'hui soit très éloigné du lecteur modèle prévu par le texte, en ce sens que les deux pans du texte présentent rarement un même attrait chez un seul et même lecteur de notre époque.

Mais ces tableaux et autres précisions scientifiques ou historiques ont pour but l'édification du lecteur, et bien qu'elles puissent générer l'ennui, elles n'excluent *a priori* aucun lecteur. Cela ne semble pas être le cas de l'œuvre de Pascal Quignard, qui va plus loin en s'adressant à un lecteur *déjà* érudit.

Pascal Quignard réserve une place particulière au lecteur de son œuvre, ou plutôt il semble douter que le lecteur puisse entrer en communion avec l'auteur : « je suis de ceux qui pensent

[1]La difficulté de trouver la juste mesure lorsqu'il s'agit d'érudition est bien résumée par Alexandre Dumas qui ouvre son chapitre « Visite au musée de Naples » sur cette phrase : « J'en demande bien pardon à mes lecteurs, mais je suis placé, comme narrateur, entre l'omission et l'ennui. ». (Alexandre Dumas, *Le Corricolo : Impressions de voyage,* tome I, *op. cit.*, p. 212.)

[2]Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance, op. cit.*, p. 87.

[3]*Ibid.*, p. 88.

[4]*Ibid.*

[5]Claude Aziza, « Préface », Edward Bulwer-Lytton, *Les Derniers jours de Pompéi*, *op. cit.*, p. XI.

qu’on ne pourra accroître la distance entre la main qui écrit et les yeux qui lisent : elle est toujours infinie »[1]. Pour l’auteur d’*Albucius*, le lecteur n’est pas actif. Il ne fait que recevoir, dans une sorte de « possession »[2] :

> Celui qui lit prend le risque de perdre le peu de contrôle qu’il exerce sur lui-même. Il se laisse assujettir totalement pendant le temps de sa lecture, à la limite de la perte d’identité, dans le risque de disparaître. Il prête son âme et son corps.[3]

Le lecteur est donc présenté comme étant à la merci de l’auteur. Pour Pascal Quignard, le lecteur est une nature. En effet il envisage son lecteur avant et après l’acte de lecture. Il ne l’envisage pas du point de vue de sa réaction face à l’œuvre, mais du point de vue de ce qui va présider à l’ouverture du livre et de ce qui va suivre sa fermeture. Mais ce n’est pas parce que Pascal Quignard considère que le lecteur ne participe pas de l’œuvre qu’il est en train de lire, qu’il ne se préoccupe pas de lui lorsqu’il écrit : « Le « celui qui lira » pour lequel écrit celui qui écrit apparaît sans cesse sans se montrer. […] Cette apparence de public intérieur n’est personne. Il n’a pas de vrai visage. »[4] Œuvre exigeante, *Albucius* semble néanmoins vouloir s’adapter à son lecteur.

> Si je cite si longuement le texte latin, ce n’est pas seulement pour procurer du plaisir à celui qui aime cette langue, ni pour impatienter celui qui l’ignore dans des assauts de pédanterie. […] Il y a du plaisir à montrer ce qu’on aime. J’assure que dans le même temps il ne se trouvera pas un mot latin dans ces pages qui ne sera traduit aussitôt après qu’on l’aura lu.[5]

Bien conscient de la fracture scindant le public de fiction historique, entre le lecteur néophyte et le lecteur averti, l’écrivain avoue ici se soucier du plaisir donné au lecteur et en même temps il concède qu'il facilitera la lecture des non-latinistes. Pourtant, Gilles Declercq le reconnaît : « entre histoire et fiction, rhétorique et littérature, son évocation [de Rome] irrite autant qu'elle fascine »[6]. L'auteur fait cependant parfois preuve de modestie, comme dans le cas de la signification de *lanx* à propos de laquelle il concède « Il faudrait demander son avis à un meilleur latiniste que moi »[7]. C’est sans doute d’un péché d’érudition que souffre l’œuvre de Pascal

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 66.

[2]*Petits Traités II*, Pascal Quignard, « xxx[e] traité : *Lectio* », Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 128.

[3]*Ibid.*

[4]*Ibid*, p. 115-116.

[5]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 66.

[6]Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 234.

[7]Pascal Quignard, *Albucius*, *op. cit.*, p. 20.

Quignard. L'écrivain fait partager ses pensées, les rapprochements qu'il peut tisser, les idées qu'il convoque, mais le fond de cette réflexion est supposée déjà connu, l'écriture n'en livre pas les clés. Par exemple, lorsqu'il convoque une œuvre méconnue et ancienne, sans expliciter la similitude qui préside à la comparaison :

> Spuria, en commandant à son mari ce journal amoureux – proche peut-être de ce journal sexuel que Jean-Jacques Bouchard tint sous Louis XIII, que Paulin Paris découvrit et qu'a publié Alcide Bonneau deux cents ans plus tard –, épousait à vrai dire la cause même, passionnée et anxieuse qui animait l'œuvre de son mari.[1]

Cette érudition déployée à toutes les pages d'*Albucius* n'est pas sans provoquer un certain inconfort du lecteur qui est mis face à ses lacunes culturelles sans que ne lui soient proposées d'explications. Si la référence convoquée est inconnue, il peut se sentir exclu d'une œuvre dont le sens lui échappe. Et contrairement à l'érudition mise en œuvre dans *The Last Days of Pompeii*, qui compense la difficulté par une attention pédagogique portée au lecteur qui est guidé par l'auteur, l'érudition d'*Albucius* laisse le lecteur seul face à son ignorance. Mais si le lecteur saisit la référence, alors il est piégé : la citation fonctionne comme un défi. S'il est à la hauteur, il entre alors dans une sorte de jeu de pistes et peut perdre le plaisir de la lecture gratuite.

Il peut donc certes y avoir un obstacle pour le lecteur en termes d'érudition. Il est évident que la méconnaissance du latin peut avoir valeur d'*impedimentum* par exemple. Mais s'en tenir à cette analyse serait oublier que la démarche est, de l'aveu de Quignard, autant affective ou sensitive, qu'intellectuelle. Lorsqu'il cite du latin, il le fait au moins autant pour la sonorité et la texture, oserions-nous dire, de la langue étrangère. C'est ce que relève aussi Gilles Declercq : « l'insistante présence du latin dans son œuvre vise moins à donner leçon qu'à faire entendre, *hic et nunc*, une langue indûment tenue pour morte. »[2] C'est l'émotion, par le recours à l'exotisme et au romanesque, qui vient encore une fois au secours de l'érudition.

Le problème s'accentue lorsque l'on ajoute une dimension temporelle à la théorie du lecteur modèle. En effet, il y a dédoublement de la réception : le lecteur du XXIe siècle n'est plus celui du XIXe pour lequel Dumas ou Bulwer-Lytton ont écrit. Ainsi, le risque est grand que l'appauvrissement du bagage antique entraîne une modification du lecteur modèle et donc de la qualité de la réception : telle œuvre qui avait un lecteur modèle populaire au XIXe réclame aujourd'hui un lecteur éduqué. Le lecteur modèle est soumis au temps. C'est déjà ce que relevait Marie-France David-de Palacio à propos des romans de la décadence :

[1] *Ibid.*, p. 82-83.

[2] Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 234.

> Le public auquel s'adressent ces livres ne possédant plus une culture classique suffisante pour établir une familiarité avec l'écrivain, les allusions dont la littérature du XIXe était coutumière ont disparu. En conséquence, le sentiment de vivre dans un contexte historique et culturel en analogie avec la décadence romaine s'est singulièrement atténué.[1]

Les éditeurs cherchent à compenser cet écart entre le lecteur modèle initial et le lecteur contemporain en ayant recours, là encore, au paratexte : notices explicatives, notes de bas de page. Ainsi, dans *The Last Days of Pompeii*, les notes de l'auteur se voient adjoindre celles de l'éditeur. Et c'est par leur comparaison que l'on peut se faire une idée des compétences que l'auteur supposait communes chez son lecteur d'alors. Ce sont les termes latins qui sont en première ligne, témoignant de l'évolution de l'enseignement. Toute personne sachant lire en Angleterre ayant des bases en latin, Edward Bulwer-Lytton n'avait pas jugé utile de traduire « *vale* », « *latet anguis in herba* » ou encore « *salve, aeternum* », ce que l'éditeur Belles Lettres de 2004 a jugé bon de faire. On peut relever la même pratique dans *Acté*, où l'éditeur explique par endroits mots latins et éléments de civilisation : le *triclinium*, la stole, les hastaires...[2]

Ce que George Steiner remarque à propos de la poésie anglaise très référencée de Chaucer ou T.S. Eliot est aussi valable pour les récits historiques érudits, à savoir qu'on assiste au « glisse[ment] d'une présence active au musée de l'érudition universitaire » de ces romans. Notamment lorsque ces textes considèrent le latin et la littérature latine comme une connaissance élémentaire de leur lecteur modèle. Si bien que, même accompagné d'un appareil critique éditorial destiné à compenser la méconnaissance de la culture classique chez le lecteur, la lecture risque de doublement souffrir de cette érudition, qui non seulement peut encombrer la fiction, mais qui en plus risque d'être interrompue par le paratexte et autres appels de notes. Le texte ne parvient plus alors au lecteur que « sur des échasses »[3], nous empêchant la saisie immédiate, non seulement du sens, mais de la sensibilité du texte. « Les battements de l'esprit, les appels du langage sombrent dans l'archive »[4].

---

[1]Marie-France David de Palacio, *Antiquité latine et décadence, op. cit.*, p. 8.

[2]Alexandre Dumas, *Acté, op. cit.*, p. 80, 85 et 195.

[3]George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 113.

[4]*Ibid.*, p. 113-114.

III. Traitement du temps

> Le récit de fiction [déploie] des ressources que le récit paraît empêcher d'exploiter. […] Ce n'est qu'avec le récit de fiction que le faiseur d'intrigues multiplie les distorsions qu'autorise le dédoublement du temps entre temps mis à raconter et temps des choses racontées : dédoublement lui-même inspiré par le jeu entre l'énonciation et l'énoncé au cours de l'acte de narration. Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée.[1]

Paul Ricœur rappelle ainsi que même si Histoire et fiction connaissent des emprunts réciproques et sont liées par une même pratique de la narration, la fiction, de par son acte énonciatif, jouit de davantage de liberté. C'est ainsi dans le traitement du temps qu'elle exploite le plus manifestement ce surcroît de ressources. Nous verrons dans un premier temps que la fiction antiquisante s'autorise une interprétation de la succession des âges qu'elle met au service d'une intention critique, puis nous commenterons ces phénomènes de distorsion temporelle liée à l'acte énonciatif et qui prennent deux formes : le brouillage temporel par le recours à l'incertitude fantastique et l'analogie entre la chronologie historique et le temps personnel vécu.

1) Un discours allégorique sur l'Histoire antique

Du point de vue des fictions, la latinité ne semble connaître que deux périodes : la chute de la République et l'empire néronien. Cette remarque est quelque peu lapidaire, mais elle n'est pas sans fondement. En effet, la période privilégiée par les romanciers est courte si on la ramène aux dix siècles que recouvre l'Antiquité romaine ; en effet, seuls le Ier siècle avant Jésus-Christ et le Ier siècle après Jésus-Christ semblent véritablement intéresser la majeure partie des écrivains. C'est d'ailleurs ce que note Pierre Barrière en 1932 dans *L'Antiquité Vivante* : « Du point de vue intellectuel, la période de César et de la fin de la République nous apparaissent peut-être comme les plus intéressantes, douées de la vie la plus palpitante de toute l'Antiquité. »[2]

L'intérêt porté à la jonction entre République et Empire s'explique par plusieurs facteurs. Tout d'abord les bouleversements politiques sont une source dramatique inégalée : entre tractations, manipulations et autres stratégies, la guerre civile et l'affrontement entre Marc-Antoine et Octave nourrissent avec facilité des intrigues, dont les auteurs les plus soucieux de réalisme peuvent

[1]Paul Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 296.

[2]Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, *op. cit.*, p. 200.

s'imprégner à l'envi grâce aux nombreuses sources historiques. Depuis les pièces de Shakespeare jusqu'aux manifestations culturelles les plus récentes comme la série *Rome*[1] dont l'histoire parcourt les années qui vont de la traversée du Rubicon au triomphe d'Octave, la charnière République-Empire est une période sur-représentée. Les scénaristes de *Rome* ont ainsi pu se servir du miroir offert par l'Histoire pour questionner le risque de la toute-puissance de la présidence américaine post-11 septembre[2], mettant l'Antiquité au service d'un discours sur le présent. La popularité des grands hommes historiques, Jules César en tête, permet en outre de s'assurer un public conquis d'avance.

L'autre grande période de prédilection pour les auteurs est donc l'Empire et surtout celui de Néron. C'est à mettre bien sûr en rapport avec la fascination pour la décadence de cette période, qui a nourri tous ces romans fin de siècle dont Marie-France David de Palacio a fait le sujet de sa thèse[3], à laquelle nous renvoyons ici. Néron et Messaline font les beaux jours de la littérature décadente qui se délecte de leurs perversions morales. Et même si, comme sous la plume de Henryk Sienkiewicz dans son *Quo Vadis*, les intentions sont apparemment politiques et critiques, les descriptions d'orgies ne sont sans doute pas sans réjouir quelques lecteurs. On retrouve également le plaisir d'écrire le décadent et le sordide dans *Héliogabale* d'Antonin Artaud (1934). Si le premier siècle avant Jésus-Christ permet plutôt une approche politique et très dramatique (intrigues, complots, discours sur l'Histoire, modernité et miroir des institutions politiques), le premier siècle après Jésus-Christ fait la part belle à l'étude apparemment critique, mais avec complaisance souvent, des mœurs et de l'imagerie topique de la littérature sulpicienne : orgies, décadence[4], Chrétiens jetés aux lions...

Ainsi, *Albucius* et *La Bataille de Pharsale* évoquent la période de la fin de la République, *Acté* et *Le Faux Néron* les débuts de l'Empire. Quant à *Arria Marcella, Gradiva* et *The Last Days of Pompeii*, leurs prémisses les obligent à placer leur récit en 79 après Jésus-Christ. Seul *The Last of the Valerii* n'a que faire de cette période autour de l'an zéro. Mais c'est parce que son approche de la latinité est davantage mythologique et spirituelle, qu'historique. Donatello est un latin d'une époque que l'on pourrait qualifier d'anté-civilisationnelle. Il n'a pas sa place chez Tite-Live ou dans la *Guerre des Gaules*, mais dans *Les Bucoliques* de Virgile. De même, le Comte Valerio est une

[1]Bruno Heller, *Rome*, HBO-BBC, 2005-2007.

[2]Une scène en particulier a marqué les spectateurs dès le premier épisode : dans un Sénat extrêmement agité et rond, alors que le Sénat antique était carré, Caton interpelle Pompée pour lui demander pourquoi César ne rentre pas à Rome avec ses soldats à présent que sa guerre illégale est terminée. Les critiques ont immédiatement reconnu dans cette harangue une allusion à la guerre en Irak d'alors.

[3]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence, op. cit.*

[4]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 86 : « La plainte sur la dégénérescence des Romains, qui remonte à Pétrarque, devient un lieu commun qui se retrouvera au XVIIIe (Duclos), et même au XIXe chez pas mal de voyageurs romantiques. »

abstraction du Latin, et toutes les remarques empreintes d'atavisme le concernant conduisent le lecteur à envisager l'homme latin comme une essence permanente immuable, dont finalement l'époque de provenance importe peu. La Junon non datée retrouvée dans le sol ne contredit pas cette impression.

On observe donc dans ces récits la tentation de découvrir un sens caché sous l'Histoire, et notamment un sens religieux, ce qui nous autorise ici à parler d'allégorie. En effet, on retrouve dans ces œuvres l'idée que l'Antiquité est une charnière civilisationnelle, qu'il faut notamment observer du point de vue de la religion. Mais les récits de l'antique peuvent également être mis au service d'une critique morale, l'Antiquité faisant alors figure d'allégorie : les romanciers écrivent le passé pour mieux dire le présent.

a. La religion comme « moment »

Acté, *The Last of the Valerii* et *The Last Days of Pompeii* offrent des récits de conversion ; pourtant on ne peut les considérer comme des romans apologétiques. Ces œuvres cherchent en effet à écrire la continuité entre paganisme et christianisme du point de vue de l'évolution de la civilisation (dont la religion fait partie).

Dans *The Last Days of Pompeii*, le christianisme, dont la présence à Pompéi est aujourd'hui sérieusement remise en doute[1], sert à d'énièmes péripéties romanesques : on se réunit secrètement dans une tradition littéraire qui rappelle le mystère des catacombes, on s'échange discrètement des informations en pleine rue ainsi que des mots de passe :

> S'arrêtant sur le seuil de la chambre et frappant à la porte, Olynthus cria : « Que la paix soit avec vous ! » Une voix de l'intérieur répondit : « La paix avec qui ? Avec le fidèle », répondit Olynthus, et la porte s'ouvrit.[2]

Si l'auteur nous invite à assister à la conversion des personnages, la démarche est cependant à nuancer. En effet, elle est surtout à mettre en rapport avec l'imminente apocalypse qui se profile,

[1]En revanche la présence de Juifs à Pompéi ne fait aucun doute, pourtant Eric M. Moormann n'a trouvé dans ses recherches aucune œuvre qui leur ait été dédiée. (Eric M. Moormann, « Christians and Jews at Pompeii in Late Nineteenth Century Fiction », *op. cit.*, p. 182-183.)

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.*, p. 173 : « *But, halting at the threshold of this chamber, and knocking at the door, Olinthus said, 'Peace be with you!' A voice from within returned, 'Peace with whom?' 'The Faithful!' answered Olinthus, and the door opened.* »

donc avec l'idée que l'éruption du Vésuve coïncide avec la fin d'une ère civilisationnelle dans une conception cyclique de l'humanité dont le prochain stade est le christianisme. Sans pour autant que cela relève du simple prosélytisme. Prenons comme exemple le chapitre 3 du troisième livre intitulé « The Congregation », qui met en scène l'intérêt d'Apaecides pour cette nouvelle religion. Ce dernier, prêtre d'Isis, est dans le doute et veut accéder à une vérité suprême à cause d'une angoisse liée au temps, à la fin d'une époque, lui qui s'inquiète de savoir « si au-delà de ce présent triste et limité, il n'y a plus que le néant, ou s'il est un autre monde »[1]. Bulwer-Lytton présente le recours au christianisme moins comme l'accession à la vérité suprême qui éclaire l'homme, que comme un, certes plus efficace, mais toujours pratique, réconfort.

> Comme il n'y a rien de plus flatteur, pour l'orgueil et les espérances des hommes, que la foi dans un état à venir, rien ne pouvait être plus vague et plus confus que les notions des sages du paganisme sur ce mystique sujet.[2]

C'est parce que les réponses à leurs angoisses y sont plus élaborées que des hommes comme Apaecides trouvent une consolation dans le christianisme. La supériorité de ce monothéisme semble donc beaucoup moins affirmée idéologiquement que dans d'autres romans sulpiciens. D'ailleurs, l'auteur s'attarde à montrer que le paganisme d'Apaecides est ce qui lui permet de *croire*. Car il a été comme préparé à cette nouvelle religion par les croyances païennes qui ont été les siennes en tant que Pompéien prêtre d'Isis.

> Les doutes qui se sont manifestés dans les temps modernes, sous la plume de nos philosophes, sur l'immensité du sacrifice de Dieu à l'homme, n'étaient pas de nature à frapper un païen de cette époque. Apaecidès était habitué à croire que les dieux étaient descendus sur la terre, pour y revêtir souvent des formes humaines, qu'ils avaient partagé nos passions, nos travaux et nos peines.[3]

Même si on ne peut pas raisonnablement parler de remise en cause du christianisme, on peut relever une certaine réserve : en mettant le doute du côté des philosophes, Bulwer-Lytton le légitime un peu. C'est l'ingénuité du païen habitué à croire aux manifestations divines sur terre qui sert de propédeutique à sa conversion au christianisme. Le polythéisme n'y est donc pas aussi

---

[1] *Ibid.*, p. 169 : « *if beyond the bounded and melancholy present there is annihilation or an hereafter* ».

[2] *Ibid.*, p. 170 : « *As nothing is more flattering to the pride and the hopes of man than the belief in a future state, so nothing could be more vague and confused than the notions of the heathen sages upon that mystic subject.* »

[3] *Ibid. : « The doubts which spring up to the mind of later reasoners, in the immensity of the sacrifice of God to man, were not such as would occur to an early heathen. He had been accustomed to believe that the gods had lived upon earth, and taken upon themselves the forms of men; had shared in human passions, in human labours, and in human misfortunes*. »

fortement disqualifié qu'il pourra l'être dans le *Quo Vadis* par exemple, où la question de l'existence des dieux est posée, et mise en opposition avec l'existence affirmée d'un dieu unique. Ce qui confirme bien notre hypothèse selon laquelle le christianisme, bien que sans doute considéré comme supérieur au paganisme par Bulwer-Lytton, reste cependant évoqué comme un chaînon de l'évolution, comme une nouvelle étape dans la succession des stades civilisationnels et non comme une vérité unique et indubitable destinée à contenter des lecteurs chrétiens en quête d'auto-satisfaction dans la supériorité de leur propre foi. D'ailleurs, Bulwer-Lytton refuse de se complaire dans la narration de l'argumentation prosélytique :

> Il serait inutile pour nous de suivre la lecture de Médon et les commentaires de l'assemblée. Ces doctrines, alors étranges et nouvelles, nous sont familières. Dix-huit siècles nous ont laissé peu de choses à apprendre sur tous les enseignements de l'écriture et sur la vie du Christ. Il y aurait également peu d'intérêt pour nous dans les doutes qui pouvaient assaillir l'esprit du prêtre païen, et dans les réponses d'hommes grossiers, rudes et simples, dont toute l'instruction consistait à savoir qu'ils étaient plus grands qu'ils ne paraissaient l'être.[1]

Le narrateur refuse au lecteur d'assister à la scène de la conversion proprement dite sous prétexte du manque d'intérêt de celle-ci, ce qui est tout de même à la limite du blasphème... Cela permet à Bulwer-Lytton de positionner clairement son roman comme étranger à la littérature de patronnage. De plus, les premiers chrétiens sont moins vus comme les premiers hommes éclairés que comme des pécheurs ayant trouvé dans cette nouvelle religion une consolation fière. D'ailleurs ils sont eux aussi soumis à la superstition, puisque d'après le narrateur :

> Mais, pour les premiers chrétiens, ces superstitions étaient moins un objet de mépris que d'horreur ; ils ne croyaient pas avec le tranquille scepticisme du philosophe païen, que les dieux étaient les inventions des prêtres ; ni même avec le vulgaire, que, conformément aux vagues lumières de l'histoire, ils avaient été des mortels comme eux. Ils se figuraient que les divinités païennes étaient de malins esprits.[2]

Ces premiers chrétiens n'ont donc ni la lucidité des philosophes antiques ni le bon sens du peuple qui fait une lecture évhéméristе du paganisme sans le savoir.

---

[1] *Ibid*., p. 174 : « *Useless would it be for us to accompany the lecture of Medon, or the comments of the congregation. Familiar now are those doctrines, then strange and new. Eighteen centuries have left us little to expound upon the lore of Scripture or the life of Christ. To us, too, there would seem little congenial in the doubts that occurred to a heathen priest, and little learned in the answers they receive from men uneducated, rude, and simple, possessing only the knowledge that they were greater than they seemed.* »

[2] *Ibid*., p. 189 : « *But these superstitions were not to the early Christians the object of contempt so much as of horror. They did not believe, with the quiet scepticism of the heathen philosopher, that the gods were inventions of the priests; nor even, with the vulgar, that, according to the dim light of history, they had been mortals like themselves. They imagined the heathen divinities to be evil spirits.* »

On ne peut ignorer la polarisation incarnée par le « gentil » Glaucus et le « méchant » Arbacès. Ce dernier sert cependant à « concentr[er] tout le mal dont le paganisme romain se trouve ainsi délesté »[1], permettant que toutes les autres représentations païennes du roman soient protégées du mépris ou de la condescendance que l'on aurait pu attendre d'un auteur-prêcheur. Sans compter qu'Arbacès est égyptien, comme cela est maintes fois rappelé par le surnom que le narrateur lui attribue, ce qui permet également que le Romain soit déchargé du poids de la vilénie. À l'opposé, Glaucus n'est pas un chrétien fanatique, mais plutôt une incarnation d'une forme de spiritualité qui mêle sans complexe sens de la nature et chrétienté. C'est un personnage dont la sagesse et l'ingénuité empêchent qu'il soit un martyr de la cause chrétienne, le roman eût-il été sulpicien. Glaucus est « au croisement des cultures », « un Grec vivant à Pompéi, associant à son expérience romaine [païenne] la révélation d'un christianisme que l'équilibre et le sens grec de la nature préservent du fanatisme, historiquement constructif et culturellement composite »[2]. C'est ce ménagement de l'altérité qui permet à *The Last Days of Pompeii* d'échapper à l'étiquette « roman chrétien didactique » – même si Glaucus le chrétien est un des rares survivants de la catastrophe du Vésuve.

Le rapport de Bulwer-Lytton à l'art est cependant marqué par la transcendance : il y voit une sorte de religion permettant de dépasser les limites de la matérialité, et de la mort. D'où sa passion pour toutes les formes de la spiritualité : de l'astrologie à la Kabbale, de l'alchimie à la voyance.[3] Si les critiques, y compris contemporaines de son époque, ont pu voir en Bulwer-Lytton un prêcheur, ce n'est pas en tant qu'homme de foi, mais plutôt en tant que « *teacher of mankind* »[4], en ce sens qu'il donne forme à des valeurs et à un Idéal. Mais que cet idéal ait pu prendre la forme de la religion chrétienne, ne fait pas de lui un apologète. En aucun cas on ne pourrait considérer que Bulwer-Lytton ait été un homme religieux au sens conventionnel du terme, affirme Leslie Mitchell.[5] Il nourrissait en effet un profond scepticisme et une grande prudence à l'égard de tout culte établi. À tel point qu'il fut tour à tour accusé de faire l'apologie du christianisme ou d'être un athée, alors qu'il ne fit jamais officiellement partie d'une Église. Seul l'aspect esthétique comme voie d'accès à la spiritualité semble l'avoir intéressé. C'est pourquoi la récupération du roman à sa sortie par des éditions catholiques (Alfred Mame) qui ont tout de même dû l'adapter pose question.

[1]Martine Lavaud, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 56.

[2]*Ibid.*

[3]Leslie Mitchell, *Bulwer-Lytton : the rise and fall of a victorian man of letters, op. cit.*, p. 131-132. À ce sujet voir dans le même ouvrage le chapitre 7, « *Ghosts and Artists* » : « Sur cette base, l'art devient une vocation religieuse, au sens le plus profond du terme, et l'artiste devient prêtre. Son pouvoir spécial peut interpréter et rapprocher le monde des esprits. » (*« On this basis, art becomes a religious vocation, in the deepest meaning of the word, and the artist becomes a priest. His special power can interpret and bring close the world of the spirit. »*) (Nous traduisons.)

[4]*Ibid.*, p. 132. (Nous traduisons.)

[5]*Ibid.*, p. 138. (Nous traduisons.)

Avec Francis Marcoin, « on peut se demander si l'édition religieuse ou prétendue telle ne s'est pas laissé tromper »[1].

Même lorsque chrétienté et paganisme forment le support d'une tension au cœur du récit, comme c'est le cas dans *The Last of the Valerii*, nous n'avons pas pour autant affaire à une fiction apologétique. Si Edward Bulwer-Lytton reste encore dans des schémas assez fortement marqués par la chrétienté, Henry James, de par son époque plus tardive peut-être, s'abstient d'encenser la religion monothéiste, et se contente de réinscrire, lui aussi, l'opposition chrétienté-paganisme dans un affrontement dramatique des différentes périodes de civilisation. Les protestants américains symbolisent la modernité dans tout ce qu'elle a de finalement peu réceptive au sacré, alors que le Comte incarne la Vieille Europe à la sensibilité exacerbée. Il n'est pas étonnant qu'Henry James soit resté à distance de l'implication religieuse, lui que ses parents laissèrent libre d'aller ou non à l'église, tout en lui lisant la Bible à la maison. Le contact de James avec la religion n'a donc rien de ritualisé et s'apparente davantage à une émotion esthétique et spirituelle. Martha est d'ailleurs prête à se convertir au catholicisme de son mari, mais ce dernier l'en empêche, indiquant que si c'est le protestantisme qui a fait d'elle ce qu'elle est, il n'y a aucune raison de changer une religion qui a eu de si beaux effets. Le narrateur lui-même a des paroles souvent pleines de sagesse et de tolérance et s'il incite sa filleule à réensevelir la statue, c'est moins par désarroi face au paganisme émergent du Comte, que parce qu'il voit sa chère Martha abandonnée au profit de la Junon. Si une telle spéculation faisait sens, il y aurait fort à parier que le narrateur se serait contenté d'une « conversion à rebours » du Comte, à condition que l'attrait érotique pour la Junon n'eût pas eu lieu. Henry James n'hésite d'ailleurs pas à renvoyer dos à dos le christianisme et le paganisme, que ce soit dans leurs rites ou dans leurs excès[2], comme vient d'ailleurs le confirmer le lieu où se situe le dialogue : le Panthéon, lieu païen devenu chrétien.

Le roman d'Alexandre Dumas n'est pas aussi réflexif que celui de Bulwer-Lytton. La diégèse n'y est presque jamais rompue par des considérations auctoriales, si bien qu'il semble plus difficile à première vue d'y distinguer un discours civilisationnel. Cependant, c'est en démontrant que *Acté* n'est pas un roman sulpicien que nous pourrons affirmer que ce qui intéresse Dumas dans l'époque qu'il a choisie, outre le romanesque du cadre qu'elle lui offre, c'est le passage, la *transition* entre paganisme et christianisme.[3] Il est vrai que Dumas donne la parole à Paul, mais d'une part, le

[1]Francis Marcoin, *Littérature de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 237.

[2]Henry James, *The Last of the Valerii*, p. 104 : « *There's been a great talk about the pagan persecutions; but the Christians persecuted as well, and the old gods were worshipped in caves and woods as well as the new*. » (Evelyne Labbé traduit : « On a beaucoup parlé des persécutions païennes ; mais les chrétiens eux aussi ont persécuté, et les anciens dieux ont été adorés dans des grottes et des forêts tout autant que les nouveaux. »)

[3]Cela est confirmé par la position de Dumas dans *Isaac Laquedem* : Isaac apprend des Parques et du Sphinx que Dieu va remplacer Jupiter, que c'est en un sens le prochain stade civilisationnel. Isaac est donc le témoin de la fin d'une époque : Dieu est le vainqueur d'une lutte contre une Antiquité affaiblie. Mais Dumas ne

fait qu'il y ait erreur historique grossière (Paul de Tarse n'a pas connu le Christ) tend à affaiblir le propos, et d'autre part la divinisation de Néron n'est pas sans faire concurrence à un Dieu chrétien peu présent dans le texte. En effet, l'auteur lui-même paraît fasciné par Néron, à qui il fait dire que les hommes ont fait de lui un dieu[1]. Le dernier chapitre du roman présente un Néron ressuscité, dont l'immortalité garantit sa position divine : Dumas relate en effet les légendes suivant sa mort. Ses propos portent aussi bien sur la rumeur (« beaucoup dirent que l'empereur avait gagné le port d'Ostie »[2]) que sur des sources plus littéraires :

> Enfin, vingt ans après sa mort, et dans la jeunesse de Suétone, qui raconte ce fait, un homme d'une condition obscure qui se vantait d'être Néron, parut chez les Parthes et fut longtemps soutenu par ce peuple qui avait particulièrement honoré la mémoire du dernier César.[3]

Présenté quasiment comme un messie (« comme s'il devait revenir »[4]), Néron est même réintégré dans le discours chrétien, ce qui apporte du crédit à l'existence de cette rumeur que saint Augustin lui-même relate :

> Enfin, saint Augustin assure, dans sa *Cité de Dieu*, que de son temps, c'est-à-dire au commencement du Ve siècle, beaucoup encore ne voulaient pas croire que Néron fût mort mais soutenaient au contraire qu'il était plein de vie et de colère, caché dans un lieu inaccessible, et conservant toute sa vigueur et sa cruauté pour reparaître de nouveau quelque jour et remonter sur le trône de l'empire.[5]

Mais le plus frappant est l'argument d'autorité auquel a recours Dumas, qui, en l'espace de trois lignes, convoque saint Jérôme, saint Sulpice Sévère et saint Martin pour rappeler que Néron a été vu comme l'Antéchrist par la traditon chrétienne. Cette remarque permet de placer Néron en face de Dieu, à qui Dumas refuse de consacrer la fin de son roman. Les dernières lignes sont pour l'empereur.

Cette place de de choix donnée à Néron disqualifie sans aucun doute *Acté* comme roman sulpicien.[6] Si Acté se convertit au christianisme, c'est bien plus par ressort dramatique que dans le souci de montrer un modèle éclairant aux chrétiens. Le sauvetage d'Acté par Paul après l'attentat

discrédite en aucun cas le paganisme, tout juste reconnaît-il qu'il est arrivé à la fin de son cycle, comme il le fait ici dans *Acté*.

[1]Alexandre Dumas, *Acté, op. cit.*, p. 95.

[2]*Ibid.*, p. 225.

[3]*Ibid.*

[4]*Ibid.*

[5]*Ibid.*, p. 226.

contre Agrippine joue certes sur quelques motifs chrétiens, notamment celui de l'auréole (Paul a « autour du front comme un rayon brillant »[1]), mais à l'échelle du roman il relève à notre sens davantage d'une symbolique romanesque que d'une symbolique chrétienne. La religion est moins vue comme une aspiration à l'élévation que comme une fuite. Acté se convertit en tant que personnage féminin amoureux, pas en tant que paroissienne : « Ce qu'elle avait surtout compris dans la secte nouvelle, c'était le dévouement, car le dévouement est presque toujours, quelles que soient sa croyance et sa foi, la vertu dominante de la femme qui aime. »[2] Ce qui attire Acté dans cette nouvelle religion ce n'est donc pas une élévation spirituelle mais c'est ce qui fait écho à sa propre condition de femme amoureuse. Elle ne fait usage de sa raison que pour se résoudre à concéder qu'aimer Dieu est mieux qu'aimer un tyran qui a essayé de la tuer. Cela est on ne peut plus clair dans les quelques lignes suivantes :

> La certitude qu'elle ne pouvait vivre avec Néron lui faisait désirer de mourir avec Paul. Ce fut donc avec une ardeur qui, aux yeux du Seigneur, lui tint sans doute lieu de foi, qu'au milieu du cercle des prisonniers à genoux, elle s'agenouilla elle-même.[3]

Outre le fait que Dumas semble, maladroitement peut-être ?, diminuer la position divine en supposant qu'Il puisse être trompé sur les intentions réelles d'un chrétien, il est évident que faire d'Acté une déçue de l'amour se réfugiant dans la religion comme *par hasard* affaiblit considérablement la portée de sa conversion. Acté et ses comparses se retrouvent bien dans l'arène, dans la grande tradition des romans sulpiciens, mais le dénouement sublime qui ferait d'eux des martyrs leur est refusé par Dumas. Acté n'est pas une nouvelle Blandine. Elle est sauvée par un retournement romanesque : la tigresse à qui elle est promise n'est autre que Phoebé, l'animal de compagnie de Néron qu'elle a côtoyé et qui, la reconnaissant, l'épargne. Non seulement le dénouement échappe à la symbolique chrétienne, mais il légitime en plus la liaison amoureuse d'Acté avec Néron, car c'est le fait de l'avoir fréquenté qui lui sauve la vie le moment venu.

Là encore le christianisme apparaît comme le passage obligé d'un monde en bout de course, offrant des occasions romanesques et un cadre diégétique intéressant en ce qu'il présente une période historique de transition et d'affrontements. La christianisation est montrée comme un stade supérieur dans la civilisation parce que la raison y tient une plus grande place. Acté est « encore

---

[6]Même si, comme l'affirme Martine Lavaud, Wiseman aurait été influencé par le roman de Dumas pour écrire *Fabiola*. (Martine Lavaud, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », *op. cit*.)

[1]Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 119.

[2]*Ibid.*, p. 139.

[3]*Ibid.*, p. 168.

païenne par le cœur mais déjà chrétienne par l'âme »[1], le cœur étant le stade plus primitif du paganisme, quand l'âme amène vers plus de réflexion. Cette transition entre « débris d'un bonheur passé » et « espérance pour l'avenir »[2] relève d'un point de vue historique sur la succession des religions. C'est parce que le règne des empereurs est sur le déclin, parce que politiquement la situation est intenable de cruauté, que le paganisme tombe en disgrâce : « aussi dieux et empereurs tomberont-ils ensemble, les uns méprisés et les autres maudits »[3]. Quelques pages plus tôt, la description se fait plus explicite, annonçant un changement d'ère civilisationnelle inévitable reposant sur une décadence marquée par l'enflure du politique, un système s'étouffant :

> Cependant, malgré sa puissance apparente, l'édifice païen craquait sur sa base d'argile ; un malaise inconnu et universel annonçait que le vieux monde était malade au cœur, qu'une crise était imminente, et que des choses nouvelles et inconnues allaient éclater ; c'est qu'il n'y avait plus de justice, parce qu'il y avait trop de pouvoir ; c'est qu'il n'y avait plus d'hommes, parce qu'il y avait trop d'esclaves ; c'est qu'il n'y avait plus de religion, parce qu'il y avait trop de dieux.[4]

L'étiquette « roman sulpicien » ne peut non plus être appliquée à *Der Falsche Nero* de Lion Feuchtwanger. On y retrouve cependant le motif de la répétition d'un passage à une nouvelle ère, en même temps qu'une crainte eschatologique, selon le point de vue des personnages. La Rome des Flaviens est d'emblée vue comme une Rome dégradée à laquelle Varron (le sénateur orchestrant la machination du « retour » de Néron) veut restaurer son prestige. Le point de départ des actions de Varron repose donc sur la constatation d'une décadence :

> Ce n'est pas [Céion] qu'il veut atteindre en faisant réapparaître comme par magie le vieux Néron, mais Rome toute entière, cette nouvelle Rome insolente et sotte qui ne peut supporter le souvenir de l'ancien empereur.[5]

M.F. David de Palacio a, avec raison, lu dans cette œuvre une manifestation du mythe de la décadence.[6] Cependant, la date tardive de ce roman par rapport au corpus fin-dix neuviémiste qui est le sien dans sa thèse, nous incite également à penser que si l'imaginaire de la Décadence s'est si

---

[1]*Ibid.*, p. 152.

[2]*Ibid.*, p. 147.

[3]*Ibid.*, p. 135.

[4]*Ibid.*, p. 129.

[5]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 43 : *« Nicht [Cejon], das ganze, freche, neue, dumme Rom will er treffen, wenn er ihm den alten Nero zurückzaubert, dessen Andenken es so gar nicht vertragen kann. »*

[6]Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines*, *op. cit.*, chapitre XVIII « *Le faux Néron* de Lion Feuchtwanger (1936) : pour une utilisation à rebours du Néron décadent », p. 383-396.

bien intégré dans les romans à sujet antique, c'est parce que l'idée de fin de siècle, ou en tout cas de *transition*, est intrinsèquement liée au mythe de la latinité, quelle que soit l'époque sur laquelle les auteurs jettent leur dévolu.[1]

Toujours est-il que l'annonce d'une nouvelle ère est sans cesse répétée, selon des modalités différentes. Ainsi, des remarques du type « l'ère nouvelle était imminente », « Il viendra, le jour », « ce jour, le jour, arriverait bientôt » parsèment le dixième chapitre de la première partie de *Der Falsche Nero*, manifestant l'espoir nourri par l'esclave Cnops d'assister à une nouvelle étape de l'histoire. Dans une autre coloration, le personnage de Jean de Patmos, auteur présumé de l'*Apocalypse*, est prétexte à des considérations eschatologiques, jusqu'à ce que Dieu lui-même prenne la parole et s'adresse à lui : « La Création, lui dit-Il, vieillit et a dépassé la jeunesse. J'ai décidé de la rénover. Nous sommes à la veille de la séparation des âges »[2]. La focalisation sur le changement d'époque imminent est une constante dans l'écriture de Lion Feuchtwanger. Les intrigues de ses romans sont en effet souvent situées en temps de crise[3] : c'est surtout manifeste dans la *Josephus-Trilogie* (1932-1945), dont l'action débute aussi au Ier siècle après Jésus-Christ.

[1]Voir ainsi la description d'une Rome viciée par les Saturnales que traversent Pierre et Jean dans *La Colère de l'Agneau* de Guy Hocquenghem (*op. cit.*), alors qu'ils incarnent le nouveau stade de la civilisation. La fin de l'Antiquité est symbolisée dans la chute du temple de Jupiter Capitolin « dans une gerbe lumineuse » (p. 363).

[2]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 208 : « *Die Schöpfung, sagte er zu ihm, wird alt und ist über ihre Jugend hinaus. Ich habe beschlossen, sie zu erneuern. Die Scheidung der Zeiten steht bevor.* »

[3]Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », *op. cit.*, p. 75 : « Généralement, ses romans commencent à un moment où un nouvel ordre s'apprête à supplanter l'ancien. » (« *His novels usually begin at a point when a new order is about the supplant the old.* ») (Nous traduisons.)

b. L'Antiquité au service de l'intention critique

Il y a deux manières de relier passé antique et présent d'écriture : soit on crée des liens entre les deux périodes, en insistant sur le caractère cyclique ou permanent des forces historiques, soit on appose des faits contemporains sur le passé. Le passé n'est alors plus vu pour lui-même mais en tant qu'outil au service d'un discours. C'est apparemment cette deuxième orientation qui préside au *Der Falsche Nero* de Lion Feuchtwanger :

> Je ne puis imaginer qu'un romancier sérieux, qui travaille sur du matériel historique, puisse voir dans les faits historiques 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.[1]

Les romans historiques servent souvent de réceptacle, voire de prétexte, à un discours sur le présent. On n'écrit pas toujours l'Antiquité pour elle-même. C'est un fait bien connu que la distance créée par l'histoire ancienne dans laquelle l'auteur inscrit son récit permet de mettre en relief ou de formuler à couvert des réflexions sur la vie contemporaine. Ainsi, l'intérêt porté à l'Antiquité lors des événements de 1789, phénomène à propos duquel Georg Lukàcs écrit : « Approfondir les causes de la grandeur et du déclin des états antiques est un des plus importants préliminaires théoriques à la transformation future de la société. »[2] Avec *The Last Days of Pompeii*, *Der Falsche Nero* et *La Bataille de Pharsale*, nous allons dégager trois types de traitement de la relation passé antique-présent d'écriture.

Dans *The Last Days of Pompeii*, c'est souvent la prise de parole auctoriale qui vient rompre la diègèse afin de tenir un discours de comparaison avec le présent. Ces propos sont parfois de nature politique :

> Italie ! Italie ! pendant que j'écris, tes cieux me regardent, tes mers s'étendent à mes pieds… N'écoute pas cette politique aveugle qui voudrait réunir toutes tes cités, en deuil de leurs républiques, dans un seul empire : fausse, pernicieuse illusion ! Ton seul espoir de régénération est dans ta division ; Florence, Milan, Venise, Gênes, peuvent être libres encore, pourvu que chacune de ces villes soit libre.[3]

---

[1]Lion Feuchtwanger, *Sens et non-sens du roman historique*, 1935, cité par Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 343.

[2]Georg Lukàcs, *Le Roman Historique*, *op. cit.*, p. 19.

[3]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 109 : *« Italy, Italy, while I write, your skies are over me—your seas flow beneath my feet, listen not to the blind policy which would unite all your crested cities, mourning for their republics, into one empire; false, pernicious delusion! your only hope of*

Mais le plus souvent, le recours au présent sert à établir une analogie avec le passé dont les pratiques civilisationnelles sont alors éclairées à la lumière d'une permanence culturelle reposant sur la théorie des climats. Ou bien le présent sert simplement de prétexte à quelques piques ironiques relevant de la banale satire sociale :

> Ce serait un modèle de nos jours pour la maison « d'un célibataire à Mayfair » et l'envie et le désespoir des garçons collectionneurs de vieux meubles et de marqueterie.[1]
> Ainsi, le faux goût est aussi ancien que le bon goût, et les marchands retirés de Kackney et de Paddington ne se doutaient pas peut-être, il y a un siècle, qu'en torturant leurs ifs et en sculptant leurs buis, ils suivaient l'exemple de la période la plus polie de l'Antiquité romaine, et prenaient pour modèles les jardins de Pompéi et la maison du trop élégant Pline.[2]

Bulwer-Lytton insiste sur le phénomène de reproduction des pratiques antiques. La mode horticole n'est ainsi qu'un éternel recommencement et cette remarque est l'occasion de fustiger le peu d'éducation de la classe marchande et des « nouveaux riches ». Quant à l'architecture et l'aménagement intérieur, ils témoignent d'une permanence des mœurs que l'on retrouve dans le chic quartier de Mayfair.

Ce type de référence pose cependant un problème : le roman historique vieillit d'autant plus qu'il multiplie les comparaisons avec son présent d'écriture.[3] La profondeur temporelle s'épaissit alors : le lecteur a accès à l'Antiquité mais par le prisme d'une autre époque historique. Le risque est encore plus grand quand le romancier s'empare d'une situation historique dont il fait une analogie avec son époque présente : c'est le cas du roman à clé de Lion Feuchtwanger. Mais « si le problème évoqué perd de son actualité dans la suite, l'œuvre se ride autant que bien des romans modernes, dont les sujets se fanent si vite »[4]. Au mieux le lecteur ne reconnaîtra simplement pas la

regeneration is in division. Florence, Milan, Venice, Genoa, may be free once more, if each is free. »

[1]*Ibid.*, p. 26 : *« It would be a model at this day for the house of 'a single man in Mayfair'—the envy and despair of the coelibian purchasers of buhl and marquetry. »*

[2]*Ibid.*, p. 168-169 : *« Thus the false taste is equally ancient as the pure; and the retired traders of Hackney and Paddington, a century ago, were little aware, perhaps, that in their tortured yews and sculptured box, they found their models in the most polished period of Roman antiquity, in the gardens of Pompeii, and the villas of the fastidious Pliny. »*

[3]Et cela est encore plus embarrassant dans les récits de voyages dans le temps, qui mettent en présence des contemporains du temps de l'écriture (qui peut ne plus être celui de la lecture) et des Romains. Car les romans de science-fiction permettent aussi de mettre l'antique au service d'une critique du présent, non plus par un procédé d'analogie, mais par la confrontation directe des époques que permet le voyage temporel. C'est le cas de la nouvelle « Technique de survie » de Poul Anderson qui met en scène des savants du XXe siècle qui ne trouvent pas leur place dans la Rome antique et des Romains qui rencontrent le succès dans les États-Unis du XXe siècle. Pour Pierre-Louis Malosse, « c'est assurément une œuvre sarcastique qui porte un jugement féroce sur les possibilités d'ascension sociale en Amérique ». (Pierre-Louis Malosse, « L'Antiquité, vivier de la science-fiction », *op. cit.*, p. 282.)

[4]Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, *op. cit.*, p. 56.

comparaison ponctuelle, au pire il passera à côté du propos de l'œuvre entière, comme cela risque d'être le cas avec *Der Faslche Nero* de Feuchtwanger, pour qui « toute entreprise d'écriture à propos des jours passés devrait avoir pour but de montrer le passé, de signifier le présent, de bâtir le futur »[1].

À l'aube du bouleversement initié par le régime nazi, bien que ne brisant jamais l'illusion narrative par des considérations auctoriales, Lion Feuchtwanger tient un discours sur son présent tout en écrivant le passé : « dans cette satire, pas de voile léger, la dictature est dénoncée sans ménagement »[2]. L'écart temporel entre l'Antiquité et les événements du début des années 1930 est compensé par l'emploi d'un lexique relevant du national-socialisme et permettant de souligner la ressemblance satirique entre les deux époques. Ainsi, « Strafexpedition », que Viktor Klamperer considère comme « le premier mot qu'[il a] ressenti comme spécifiquement nazi »[3], apparaît à trois reprises dans le roman à propos de l'épisode d'Édesse, comme ici : « une fois que vous aurez victorieusement mené à bien cette *expédition punitive*... »[4]. De manière encore plus flagrante, Lion Feuchtwanger donne pour titre à l'un de ses chapitres : « Realpolitik », ce qui met en évidence ce que Anne-Marie Monluçon nomme un « anachronisme proximisant »[5]. Outre l'histoire de Néron même, qui permet à Feuchtwanger de réfléchir sur la fascination et la manipulation des masses, on peut observer de discrètes mais bien réelles analogies entre les événements de la diégèse et ceux du régime nazi, notamment ceux dont a été directement victime l'auteur. Ainsi, Néron et les autres membres du complot organisent la destruction de la ville d'Apamée en en attribuant la faute aux Chrétiens. Comme dans un mouvement inverse, l'engloutissement d'Apamée sous les eaux rappelle au lecteur l'incendie du Reichstag (l'une des hypothèses étant en effet que les nazis se soient arrangés pour que le blâme retombe sur les communistes). Le saccage des maisons des opposants, dont celle de Jean de Patmos dont tous les manuscrits sont détruits, rappelle bien sûr le sort similaire subi par l'auteur en 1933. Lorsque Néron/Térence dresse une liste de ses ennemis destinés

---

[1]Lion Feuchtwanger, *This is the Hour*, New York, The Viking Press, 1951, épigraphe : *« Any endeavour to write about bygone days should have at its aim to show the past,to mean the present,to build up the future. »* (Nous traduisons.)

[2]Angelika Schober, « Humour et humanisme chez Lion Feuchtwanger », Daniel Azuélos (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941*, *op. cit.*, p. 234.

[3]Viktor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich*, (1975), traduit par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996, p. 71. Sur le lexique nazi, voir aussi Nicole Fernandez Bravo, « LTI. Caractéristiques linguistiques d'un langage « inhumain » », *Germanica*, n°27, 2000, p. 147-174.

[4]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 146 : « … *wenn Sie die Streifexpedition erfolgreich durchgeführt haben...* ».

[5]Anne-Marie Monluçon, « Trois versions romanesques de l'exil d'Ovide : de l'anachronisme à l'analogie ? », *op. cit.*, p. 175. A.-M. Monluçon observe notamment que *Le dernier des mondes* de Christoph Ransmay (Autriche, 1988) utilise des anachronismes politiques afin de créer une analogie entre l'Empire d'Auguste et les régimes totalitaires du XXe siècle. Et le fait de d'orienter son œuvre sur Ovide, discrédité par le régime nazi, est aussi un acte fort. De même, le Roumain Vintila Horia a fait de son roman *Dieu est né en exil* une analogie de l'impérialisme soviétique.

à être abattus pendant la « nuit sanglante »[1], le lecteur, surtout celui de 1936, ne peut s'empêcher de penser à l'*Ausbürgerungsliste* de 1933, sur laquelle figurait Lion Feuchtwanger, et à la Nuit des Longs Couteaux. D'ailleurs dans le roman a également lieu une « Semaine des poignards et des dagues » (*« Die Woche der Messer und Dolche* », titre du chapitre 17 de la deuxième partie) dont nous soupçonnons fortement qu'elle est un souvenir de cet événement historique. Les soldats de Néron sont aidés dans leur tâche infâme par une « cohorte urbaine volontaire », « les vengeurs de Néron »[2] qui ne sont pas sans rappeler les SA ou les SS. Pour Michel Vanoosthuyse, *Der Falsche Nero* relève à la fois du « parallélisme » et de « l'abstraction » (le discours historique se concentre sur l'opposition de catégories abstraites), puisque « l'histoire est traitée là comme la copie ridicule de l'expérience historique contemporaine, la reconnaissance du présent à travers les oripeaux grotesques du passé donne à rire »[3]. Que *Der Falsche Nero* soit une satire, il ne fait aucun doute. Qu'il fasse rire, c'est là bien plus incertain... En effet, le grotesque avec lequel est décrite l'ascension au pouvoir de Térence est bien plus effrayant que comique.

Der Falsche Nero, malgré sa noble intention et quelques procédés efficaces, a cependant du mal à atteindre son but. Le poids de l'allégorie empêche la fiction de s'autonomiser : les personnages existent peu pour eux-mêmes et trop pour servir une situation qui fonctionne en miroir de la politique du début des années 1930. Si bien que, au-delà de la satire, ou bien pour un lecteur qui ne reconnaîtrait pas qu'il s'agit d'un roman à clé, *Der Falsche Nero* perd beaucoup de son intérêt.[4] Uwe Karl Faulhaber prend même ce roman à titre d'exemple d'échec de la pratique du récit historique chez Feuchtwanger, jugeant que « sa tentative de faire le portrait de la démagogie comme une menace constante […] a donné lieu à une caricature maladroite et transparente »[5]. La

---

[1]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 287 : « *Blutnacht* ».

[2]*Ibid.*, p. 195-196 : « *eine Art freiwilliger Polizei* », *« Rächer Neros »*.

[3]Michel Vanoosthuyse, « L'histoire dans le roman : à propos du roman historique anti-nazi », André Combes, Michel Vanoosthuyse, Isabelle Vodoz (éds.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 140.

[4]D'autant plus que ce roman nécessite de grandes capacités critiques de la part d'un lecteur possédant déjà des connaissances historiques. On touche là à l'une des grandes distinctions entre fiction et Histoire, que Paul Ricœur caractérise ainsi : « L'histoire-science détache de la trame du récit le processus explicatif et l'érige en problématique distincte. Ce n'est pas que le récit ignore la forme du pourquoi et du parce que ; mais ses connexions restent immanentes à la mise en intrigue. Avec l'historien, la forme explicative se rend autonome ; elle devient l'enjeu distinct d'un procès d'authentification et de justification. » (Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 311.) À cause de l'immanence du jugement résidant dans la mise en intrigue, le lecteur doit se livrer à un *décryptage* qui met en jeu des compétences préalables et dépend aussi largement du contexte historique : si les lecteurs de 1936 ont sans doute immédiatement reconnu dans l'intrigue de ce faux Néron l'analogie historique avec l'ascension d'Adolf Hitler, ceux du XXIe siècle y seront sans doute moins sensibles. De fait, la théorie de Lion Feuchtwanger, selon laquelle l'Histoire est un recommencement mettant sans cesse en jeu les mêmes forces historiques, risque de ne pas être saisie par un lecteur qui ne voit plus l'analogie sur laquelle cette théorie repose. En l'absence de « processus explicatif » explicite, la fiction historique est menacée de caducité.

[5]Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », *op. cit.*, p. 74 : *« Feuchwanger's attempt to portray demagogy as a continuous threat […] resulted in a awkward, transparent caricature. »* (Nous traduisons.)

réception à la sortie du roman ne fut pas vraiment meilleure, d'après ce que rapporte Angela Vaupel :

> Le roman déclenche un rejet critique à sa parution au milieu de l'année 1936 : par dessus-tout fut critiquée une représentation trop schématique et une simplification de la personne d'Hitler et des circonstances socio-politiques qui avaient mené à la domination national-socialiste en Allemagne. Pour Feuchtwanger, il s'agit en revanche de procéder volontairement à une démystification du « Führer » et il la dénonce ironiquement (avec une certaine dose d'arrogance intellectuelle) à l'aide de cette auto-mise en scène emphatique et du ridicule.[1]

Écrire pour dénoncer ou pour instruire le peuple, c'est aussi lui redonner une place dans l'histoire et lui redonner peut-être le pouvoir dont il a pu être privé[2], comme s'en réjouissait Alexandre Dumas : « Apprendre l'histoire au peuple, c'est lui donner ses lettres de noblesse, lettres de noblesse inattaquables et contre lesquelles il n'y aura pas de nuit du 4 août. »[3] Cependant, malgré la volonté satirique de son roman, Lion Feuchtwanger ne semble lui-même pas beaucoup croire au pouvoir des masses sur les puissants despotes. Comme le note avec justesse Frédéric Teinturier, « la victoire de la raison ne doit qu'à la médiocrité des usurpateurs »[4]. Cependant, il ne faut pas oublier le rôle de la chanson populaire qui, révélant la supercherie (« C'est dans la rue Rouge qu'un potier a sa place […] / Pas avec les seigneurs, ce n'est pas sa race »)[5], propage la vérité et sensibilise le peuple. On peut, à notre sens, y voir une métaphore du roman lui-même.

C'est aussi pour dire l'éternel présent de *sa* guerre, celle de *La Route des Flandres*, que Claude Simon écrit *La Bataille de Pharsale*, dont le titre affiche d'emblée ce qui va nouer entre eux tous les fils de l'écriture. De tableaux en souvenirs, d'actes sexuels comme métaphore d'un combat en remémorations de la Débâcle, toutes les représentations de la guerre remontent à sa représentation la plus ancienne : celle qui a vu s'affronter César et Pompée. Les batailles sont anciennes, mais l'écriture ne connaît que le présent d'une phrase qui a la mission de sans cesse faire

---

[1]Angela Vaupel, *Zur Rezeption von Exilliteratur und Lion Feuchtwangers Werk in Deutschland: 1945 bis heute*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 34-35 : *« Der Roman löste bei seinem Erscheinen Mitte 1936 kritische Ablehnung aus: vor allem wurde eine zu einseitige Darstellung und Simplifizierung der Person Hitlers und der gesellschaftspolitischen Umstände, die zur national-sozialistischen Herrschaft in Deutschland geführt hatten, kritisiert. Feuchtwanger geht es allerdings bewusst um die Entmystifizierung des "Fürhers" und er weisst ironisch (mit einer gewissen intellektuellen Arroganz) auf dessen bombastische Selbstinszenierung und Lächerlichkeit hin. »* (Nous traduisons.)

[2]C'est « détourner tout le passé vers l'avenir » comme le dit le titre d'un article de Philippe Forest sur le roman historique : Philippe Forest, « Le roman futur : détourner tout le passé vers l'avenir », *op. cit.*, p. 72-79.

[3]Alexandre Dumas, *Création et Rédemption*, cité dans Claude Schopp, *Alexandre Dumas Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 270.

[4]Frédéric Teinturier, « La satire et le grotesque : Heinrich Mann et Feuchtwanger », Daniel Azuélos (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941*, *op. cit.*, p. 224.

[5]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero*, *op. cit.*, p. 303 : *« Ein Töpfer, der gehört in die Rote Gasse […] / Nicht zur Herrenklasse »*

revenir : « le retour, dans le temps des hommes, des mêmes événements, des mêmes expériences, des mêmes violences est le résultat d'une mise en correspondance qui est celle du roman. »[1] Bien que Claude Simon se soit toujours montré prudent vis-à-vis d'un éventuel rôle éthique ou idéologique assigné à la littérature[2], c'est par l'entrelacs des épisodes et des sources que le texte impose son accusation. Ce que Claire Guizard relève à propos de *Histoire* est également applicable à *La Bataille de Pharsale* :

> La confrontation de citations tirées de contextes historiques, sans rapport, dénonce d'elle-même, sans commentaire, la permanence des comportements humains depuis vingt siècles : l'esprit belliqueux, la ruse, la cruauté, la soumission au chef, l'héroïsme.[3]

Dans le cas de *La Bataille de Pharsale*, « citations » est à prendre au sens large de « références ». Il faut également ajouter le point d'ancrage de l'antique, qui donne son titre à l'œuvre. Pour qualifier la place de la guerre chez le seul « nouveau romancier » à s'y être consacré, Michel Thouillot[4] parle quant à lui de « belligérance généralisée », montrant que l'écriture simonienne se pose en adversaire de « la totalisation du roman historique », en ce sens que seule la discontinuité peut rendre compte de son absurdité, tandis que le roman historique tend, avec méprise, à trouver du sens à la guerre. Si bien que « l'absence de téléologie […] confine [les récits] à un éternel retour non élucidé sur leur origine »[5]. En refusant, dans *La Bataille de Pharsale*, d'inscrire les descriptions de la guerre dans un contexte historique précis, Claude Simon récuse tout discours idéologique ou politique. Pour Dominique Viart, « le narrateur simonien manifeste plutôt une sorte de critique résignée, souvent présentée dans une sorte de remémoration abattue »[6], dont il faut bien noter que le point de fuite est l'affrontement romain, qui devient la couche la plus ancienne de la remontée dans le temps de la guerre. Pour Claude Simon, l'antique, *parce qu'*il est la forme originale de la bataille, sert donc à manifester l'éternelle présence de la guerre, dans un paradoxal dépassement de son historicité.

---

[1]François Thierry, *Claude Simon, une expérience du temps*, *op. cit.*, p. 211.

[2]Voir : Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète :* La Route des Flandres *de Claude Simon*, Villeneuve d'Acsq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 204.

[3]Claire Guizard, *Bis repetita. Claude Simon : la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 331. On se reportera aussi à Christophe Luzi, *La Guerre au miroir de la littérature : essai sur Claude Simon*, Alata, Colonna, 2009.

[4]Michel Thouillot, *Les Guerres de Claude Simon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

[5]*Ibid.*, p. 81.

[6]Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète :* La Route des Flandres *de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 189.

Dans *The Last Days of Pompeii*, les comparaisons établies entre le passé antique et le présent d'écriture servent donc à manifester une permanence des mœurs, en même temps qu'elles permettent à l'auteur de critiquer, avec gentillesse souvent, certains comportements de ses contemporains. Les liens tissés avec le présent, bien que fortement marqués par l'espace-temps de l'écriture (la comparaison avec le célibataire de Mayfair fait-elle encore sens pour un lecteur du XXe siècle, d'autant plus s'il n'est pas britannique?), restent ponctuels et donc ne perturbent pas la réception. Le deuxième type de rapport passé-présent observé est l'analogie, dont l'incarnation la plus poussée est le roman à clé. Avec *Der Falsche Nero*, le passé antique tout entier devient un miroir critique de la situation contemporaine. L'Antiquité est alors mise en scène de façon à souligner les forces historiques communes aux deux époques, dans une démarche visant à éclairer le lecteur, voire à l'inviter à l'action. La question du choix de l'antique comme support de l'analogie se pose, et il semble que la réponse soit à chercher du côté de l'origine : en faisant remonter la description des forces historiques à la couche la plus ancienne de civilisation (ou ce qu'on considère comme tel), on insiste sur leur immanence et on les dégage de la contingence ou de la conjoncture événementielle. C'est sur le même principe que repose la démarche de Claude Simon, bien que la mise en forme soit différente. *La Bataille de Pharsale* représente en effet le troisième type de rapport passé-présent : en tant que couche historique la plus ancienne à nouveau, l'antique est utilisé comme point de fuite dans la mise en concordance de toutes les occurrences de la guerre. Cependant, c'est en tant que phénomène absurde et dégagé du processus historique que la guerre est évoquée par Claude Simon : aucun discours sur l'Histoire n'accompagne l'écriture du « maelström », et le roman n'est pas un roman à clé.

*

Les écrivains ont beau ne pas systématiquement centrer sur leurs œuvres sur les grands hommes et la grande histoire, il apparaît que le choix de la période historique est souvent dicté par le cours des grands événements. En effet, pour des raisons dramatiques, mais également parce qu'il s'agit là d'une forme d'expression d'un imaginaire collectif plus familiarisé avec certaines périodes de l'Antiquité (la fin de la République, le Ier siècle de Néron), les intrigues sont souvent situées à des moments charnières de l'Histoire. Et lorsque l'oeuvre n'est pas sulpicienne, il semblerait que ce soit par le prisme de la succession des stades civilisationnels que l'Histoire est regardée. Au-delà du motif religieux, certains auteurs mettent l'Antiquité au service de leur intention critique (sociale ou politique), insistant sur les ressemblances ou sur les différences entre époque contemporaine et passé (*The Last Days of Pompeii*) ou bien faisant de l'Antiquité une matière allégorique (*Der Falsche Nero*).

2) Distorsions temporelles

Le dipositif énonciatif de la fiction permet des distorsions temporelles qui lui sont propres, comme le rappelait Paul Ricœur en ouverture de cette partie. Les rapports entretenus par le passé antique et le présent de l'écriture sont marqués par une forme de porosité : soit que le choix du fantastique vise à abolir le temps séparant passé et présent, soit que la relation analogique tissée entre la chronologie du monde et la chronologie permette à l'écriture de se faire l'instrument d'une archéologie du moi.

a. Le temps fantastique : « a frisson of transhistorical connection »[1]

Dans les œuvres plutôt identifiées au fantastique (*Arria Marcella*, *The Last of the Valerii*) ou jouant sur des mécanismes semblables (*Gradiva*), le *retour* de l'antique est permis par la sensualité, et même l'érotisme. La relation passé-présent est métaphorisée au sein même de la fiction par l'intermédiaire du recours au fantastique qui abolit la distance temporelle.[2] De par la mise à l'écart de la rationalité que le genre fantastique suppose dès lors que ce sont les perceptions qui guident les personnages, les nouvelles avec retour de l'antique trouvent tout naturellement leur énergie dans le sentiment amoureux ou la fascination érotique. Cela s'explique également par la tradition littéraire romantique qui imprègne ces trois œuvres.

Ainsi, Théophile Gautier, dans une démarche romantique, joue sur le mystère, les songes et les hallucinations pour évoquer l'antique, en s'appuyant sur la contemplation des ruines. L'Octavien d'*Arria Marcella* est un hypersensible, en contradiction avec la description faite de ses deux compagnons de voyage, Max et Fabio, qui apparaissent comme des jeunes gens joyeux et simples. Outre le fait qu'Octavien soit immédiatement fasciné par le moulage du sein, à tel point qu'il en rougisse « comme un homme surpris dans son secret »[3], il est montré comme facilement ému :

---

[1]Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and Reconstructions », *op. cit.*, p. 5.

[2]Voir ce que dit Michel Picard à propos de la relation étroite unissant fantastique et temporalité dans *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection Critique, 1989, p. 62 : « L'annulation du temps rend naturellement contemporain les vivants et les morts : les « revenants », en fait, ne reviennent pas, ils ont toujours été là – tout comme les « intersignes », puisque la distinction entre futur et présent ne subsiste pas plus qu'entre présent et passé. Une contemporanéité inouïe autorise toutes les coïncidences, la connaissance aussi bien d'un avenir toujours déjà advenu que d'origines toujours encore ouvertes. »

[3]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 17.

> Les phrases banales du guide causèrent une vive émotion à Octavien. Il se fit montrer l'endroit exact où ces restes précieux avaient été découverts, et s'il n'eût été contenu par la présence de ses amis, il se serait livré à quelque lyrisme extravagant ; sa poitrine se gonflait, ses yeux se trempaient de furtives moiteurs : cette catastrophe, effacée par vingt siècles d'oubli, le touchait comme un malheur tout récent.[1]

Le réveil de Pompéi est permis par le romantisme d'Octavien dont l'hypersensibilité médiatise le *retour* de l'antique. Plusieurs indices dans l'écriture servent d'annonce à la relation érotique d'Octavien et d'Arria. C'est en effet sa bonne disposition à l'égard de l'art qui lui permet d'être le spectateur privilégié du retour de l'antique qu'il a appelé de ses vœux :

> Il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps.[2]

Dans *Arria Marcella*, Octavien est, avant même son arrivée à Naples, à la recherche d'un refuge hors du temps présent : « à Rome, la vue d'une épaisse chevelure nattée exhumée d'un tombeau antique l'avait jeté dans un bizarre délire ; il avait essayé d'évoquer l'ombre et la forme de cette morte ». C'est par l'intermédiaire d'une fascination érotique que se manifeste un désir de s'extraire du présent, et c'est par ce même désir que la frontière du temps va être abolie. C'est donc la sensibilité d'Octavien, lui qui n'est pas du vulgaire, qui lui permet de traverser la frontière entre présent et passé. D'après la typologie générique des récits dits fantastiques de Théophile Gautier établie par Peter Whyte[3], *Arria Marcella* fait partie de la catégorie des « contes fantastiques proprement dits », bien que les faits qui s'y déroulent puissent encore trouver une explication rationnelle par le rêve. Selon une autre typologie, toujours établie par Peter Whyte, *Arria Marcella* fait également partie des récits à caractère objectif, par opposition aux pastiches et parodies (par exemple *Le Chevalier Double*) et aux récits à la première personne (*Le Pied de la Momie* ou *La Morte Amoureuse*). L'étude des focalisations permet ainsi de montrer que le brouillage caractéristique de l'écriture fantastique s'insinue également dans l'énoncation, lorsqu'est mise en doute l'utilisation ou non du discours indirect : est-ce le narrateur ou Octave qui s'exprime lorsqu'il est dit à la fin « l'hallucination ne se renouvela pas » ?[4] Outre le jeu sur les focalisations, c'est le fantastique archéologique qui nous semble ici le plus digne d'intérêt, car c'est la sensibilité sous la

[1] *Ibid.*, p. 34.

[2] *Ibid.*, p. 41.

[3] Peter Whyte, « Du mode narratif dans les récits fantastiques de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984, p. 3-4.

[4] Voir à ce propos : *ibid.*, p. 12.

forme de l'érotisme qui le convoque. Carlo Pasi[1] noue ainsi fermement l'inquiétante étrangeté (et l'aspect freudien de cette conception) de la situation au retour du refoulé, le sein d'Arria Marcella revêtant un symbolisme maternel. Cette approche psychanalytique fondée sur le complexe d'Oedipe postule que le fantastique permet l'indispensable mise à distance de l'interdit qu'est le maternel. Nous émettons des réserves quant à cette interprétation, qui repose davantage sur des indices extra-textuels que sur *Arria Marcella*.

La même sensibilité du Comte Valerio explique le retour de l'antique dans *The Last of the Valerii*. Les exemples abondent moins du fait de la focalisation utilisée : en adoptant un narrateur interne qui n'est pas le Comte mais le parrain sceptique et rationnel de Martha, Henry James a considérablement réduit l'opportunité pour le lecteur d'accéder à la conscience étrangère de Valerio afin de préserver sa mystérieuse altérité. Ce dernier est essentiellement vu comme une bête curieuse, dans une écriture qui fait la part belle aux théories de l'atavisme. Cependant, lorsque le Comte s'exprime, c'est pour marquer sa différence de sensibilité face à la statue qui vient d'être déterrée.

> « Oui, par Bacchus, je suis superstitieux, s'était-il écrié. Trop, peut-être, mais je suis un Italien de vieille souche, et il faut me prendre tel que je suis. On a vu et fait ici des choses qui ont laissé derrière elles d'étranges influences ! Elles ne vous touchent pas, sans doute, vous qui appartenez à une race différente. Mais elles m'émeuvent souvent, moi, dans le murmure des feuilles, dans l'odeur de la terre moisie et dans les yeux morts des antiques statues. Je ne peux supporter de regarder ces statues en face. Il me semble voir dans leurs orbites vides d'autres yeux étranges, et je ne sais trop ce qu'ils me disent. » [2]

La référence initiale à une divinité antique ainsi que la récurrence des termes marquant la différence de nature de Valerio (sa nationalité, sa « race ») mettent en valeur l'unicité du personnage, qui semble pourvu d'une conscience supérieure. Octavien était sensible au retour de l'antique à cause de son caractère romantique, le Comte l'est à cause de ses origines, par l'effet d'un certain atavisme. Il est cependant intéressant de noter que les autres personnages italiens présents dans le texte (les ouvriers, l'archéologue) ne partagent pas cette sensibilité. Là encore, il y a pour le Comte, comme il y avait pour Octavien, l'impression d'une *vie* persistant dans la pierre, ainsi qu'un climat touchant l'environnement dans son ensemble.

---

[1]Carlo Pasi, « Le fantastique archéologique de Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984.

[2]Henry James, *The Last of the Valerii, op. cit.*, p. 58-60 : « *“Yes, by Bacchus, I am superstitious!” he cried. “Too much so, perhaps! But I’m an old Italian, and you must take me as you find me. There have been things seen and done here which leave strange influences behind! They don’t touch you, doubtless, who come of another race. But me they touch often, in the whisper of the leaves and the odour of the mouldy soil and the blank eyes of the old statues. I can’t bear to look the statues in the face. I seem to see other strange eyes in the empty sockets, and I hardly know what they say to me.” »*

La pierre pourvue de vie, c'est aussi ce qui fascine Norbert, qui semble être le seul sensible à la réapparition de Gradiva. Il faut dire que la raison en est des plus intimes puisqu'il s'agit d'une manifestation de sa névrose. Est-ce lui qui est transporté dans le passé ou est-ce Gradiva qui *revient* à lui ? Il expérimente en tout cas la coïncidence de partager avec elle le même espace-temps.

C'est donc une disposition particulière de la sensibilité qui permet au personnage de récit fantastique d'accéder au retour de l'antique, qui se manifeste de manière sensuelle, voire érotique. Ces histoires sont des histoires d'amour ou de fascination amoureuse. Et dans les trois cas c'est quasiment sous la forme du fétichisme que l'intérêt pour l'objet amoureux s'exprime : le sein d'Arria Marcella, la main de la Junon de *The Last of the Valerii*, le pied de Gradiva. Ces objets de fixation érotique sont les premiers médiateurs du retour de l'antique dans la diégèse. Il ne nous appartient pas ici de mettre en relief l'analyse psychanalytique possible d'un tel fétichisme chez Théophile Gautier. Tout juste nous permettrons-nous de citer Claude Aziza pour qui *Arria Marcella* suit les quatre étapes de la « phase fantasmatique : désir, interdit[1], transgression, sanction »[2]. Nous renverrons également aux études psychanalytiques déjà mentionnées de Jean Bellemin-Noël sur *Gradiva*. Ce qui nous préoccupe davantage ici, c'est la médiation vers l'antique que permet le sentiment érotique. Ainsi, c'est cette phrase peu anodine qui, dans *Arria Marcella*, sert d'entrée en matière à l'épisode fantastique en tant que tel :

> […] l'empreinte recueillie dans la cave de la villa d'Arrius Diomèdes excitait chez Octavien des élans insensés vers un idéal rétrospectif ; il tentait de sortir du temps et de la vie, et de transposer son âme au siècle de Titus.[3]

L'idée générale est explicite : c'est la forte impression causée par le moulage du sein qui conduit Octavien à accepter et même à *désirer* le passé. De plus, le choix du verbe est particulièrement pertinent du point de vue de sa polysémie. En effet, *exciter* permet de jouer sur plusieurs niveaux de signification : outre le sens le plus évident de « provoquer », l'idée de désir sexuel est sous-jacente. Et elle se mêle à ce sens plus implicite que seuls les latinistes perçoivent, à savoir la définition plus cicéronnienne de *excitare* comme « évoquer les morts ». C'est ce qui est confirmé ensuite par Arria elle-même, à qui Gautier prête les mots expliquant sa résurrection : « ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous

[1]Natalie David-Weill relève à ce propos : « le père symbolise toujours l'interdit. […] La figure paternelle se retrouve dans quatre nouvelles et les héros sont toujours séparés. […] Ainsi, la quête de l'idéal aboutit toujours pour le héros à un désir frustré. » dans Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 76.

[2]Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, *op. cit.*, p. 64.

[3]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 42.

séparaient »[1]. Il est intéressant de noter que c'est par un semblant de rationnalité que Gautier tente d'expliquer cette résurrection. Il puise en effet dans la croyance du XIXe siècle, alors très à la mode, qu'est le magnétisme. Edward Bulwer-Lytton était d'ailleurs lui aussi très intéressé par ces pratiques : il se serait régulièrement adonné par exemple des séances de spiritisme. Cette pratique reposait en réalité sur des principes se voulant scientifiques : l'idée que les morts allaient simplement dans un endroit que les progrès de l'électricité nous permettraient un jour de contacter. Envoyer un télégraphe à l'autre bout du pays ne semblait alors pas si différent de tenter de contacter les âmes des défunts. C'est cette idée de magnétisme, selon laquelle rien ne se perd jamais, qui anime donc Gautier lorsqu'il explique la résurrection d'Arria : « C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. »[2] Le narrateur et Octavien s'affichent tous les deux, si ce n'est en croyants, du moins en êtres réceptifs au idées du magnétisme, cet « extra-monde » : « L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme, rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que nous ne sommes pas loin de partager. »[3]

The Last of the Valerii joue aussi de la tradition romantique de la femme comme objet précieux permettant le « passage vers un espace-temps inaccessible au vulgaire »[4], même si, ici encore, la femme en question est faite de marbre. Ce n'est pas un sein mais une main qui porte la fascination, « une main de femme modelée »[5]. Cette main, le Comte en a rêvé : *«* elle se levait et venait poser sa main de marbre sur la mienne »[6]. Car la main de la statue est cassée, ce qui permet au Comte de la subtiliser et d'en faire un objet de révérence, comme le révèle l'archéologue : « Et la précieuse main, qu'en fait-il ? Il la garde dans un coffret d'argent ; il en a fait une relique ! »[7]. Lorsque la statue est remise en terre sur ordre de Martha, le Comte conserve néanmoins la main de marbre :

> Il n'est jamais devenu, en un sens, un homme absolument moderne ; mais un jour, bien des années plus tard, lorsqu'un visiteur à qui il montrait sa vitrine se mit à l'interroger au sujet d'une main de marbre suspendue dans un recoin intérieur, il prit un air grave et referma le meuble à clé. « C'est, dit-il, la main d'une belle créature que j'ai beaucoup admirée autrefois. »[8]

---

[1]*Ibid.*, p. 69-70.

[2]*Ibid.*, p. 71.

[3]*Ibid.*, p. 70.

[4]Bernard Terramorsi, *Henry James ou le sens des profondeurs*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 64.

[5]Henry James, *The Last of the Valerii, op. cit.*, p. 66 : *« a woman's shapely hand »*.

[6]*Ibid.*, p. 70 : *« she rose and came and laid her marble hand on mine »*.

[7]*Ibid.*, p. 84 : *« And what does he do with that precious hand ? He keeps it in a silver box ; he has made a relic of it ! »*

Le fait que le fétichisme perdure après l'ensevelissement de la statue, témoigne de la force de la fascination dont là encore a pu être donnée une interprétation psychanalytique. C'est le cas de Annick Duperray qui relève que nous avons affaire ici à « l'une des métaphores obsédantes de la fiction jamesienne : la féminité tyrannique, chargée de connotations maternelles, qui frappe d'interdit toute émancipation des sens »[1]. En effet, la statue déterrée n'est pas une Vénus mais une Junon, ce qui diminue l'aspect érotique au profit de la valeur matrimoniale et domestique, et permet en même temps de souligner la jalousie de l'épouse.

Contrairement à ce qui se passe dans *Arria Marcella*, le rapport entre passé antique et présent est intériorisé dans *The Last of the Valerii*. En effet, au lieu d'avoir affaire à une résurrection à laquelle assiste le personnage, c'est dans le Comte que renaît l'antique, puisque semblent se réveiller en lui des instincts païens au contact de la statue. Le premier geste du Comte après la découverte de la statue est en effet de verser du vin à ses pieds, au grand choc du narrateur : « Mais c'est une libation ! »[2]. Comme nous l'avons observé précédemment, le Comte possède certaines prédispositions faisant de lui le parfait destinataire du retour de l'antique selon une démarche narrative relevant de l'atavisme. Néanmoins, le texte souligne que c'est la découverte de la statue qui vient fondamentalement bouleverser son rapport aux origines qu'il fait dorénavant siennes :

> Vous n'imaginez pas la satisfaction que j'éprouve à rester assis à contempler ce vieil Hermès rongé par les intempéries. Auparavant, il me faisait peur : son regard sévère me rappelait les sourcils broussailleux d'un vieux prêtre qui m'enseignait le latin et me lançait des regards terribles au-dessus de son livre lorsque j'achoppais sur mon Virgile. Mais à présent, il m'apparaît comme l'être le plus amical et le plus plaisant du monde, et il m'évoque les images les plus délicieuses. Il y a deux mille ans, ses lèvres superbes faisaient déjà la moue dans le jardin de quelque ancien Romain. Il a vu les sandales fouler les allées et les têtes couronnées de roses se pencher sur des coupes de vin.[3]

---

[8]*Ibid.*, p. 142 : *« He never became, if you will, a thoroughly modern man ; but one day, years after, when a visitor to whom he was showing his cabinet became inquisitive as to a marble hand, suspended in one of its inner recesses, he looked grave and turned the lock on it. « It is the hand of a beautiful creature, » he said, « whom I once greatly admired. »*

[1]Annick Duperray, dans Henry James, *Nouvelles Complètes I 1846-1876*, Annick Duperray et Évelyne Labbé (éds.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 1421.

[2]Henry James, *The Last of the Valerii, op. cit.*, p. 74 : *« Why, it's a libation ! »*.

[3]*Ibid.*, p. 94 : *« You wouldn't believe the satisfaction I take in sitting here and staring at that old weather-worn Hermes. Formerly I used to be afraid of him : his frown remind me of a little bushy-browed old priest who taught me Latin and looked at me terribly over the book when I stumbled in my Virgil. But now it seems to me the friendliest, jolliest thing in the world, and suggests the most delightful images. He stood pouting his great lips in some old Roman's garden two thousands years ago. He saw the sandalled feet treading the alleys and the rose-crowned heads bending over the wine. »*

Ainsi la découverte de la Junon modifie-t-elle chez le Comte sa sensibilité face à l'antique. Il est en effet intéressant de noter que le lexique utilisé n'est pas celui de la connaissance mais bien celui des perceptions et des sentiments. Tout se passe comme si les souvenirs de la statue étaient venus se substituer à ceux du Comte : s'il n'a plus peur de cet Hermès, c'est parce que les images de l'antique qu'il fait naître en lui remplacent celles de son propre passé, caractérisé par la chrétienté telle qu'incarnée par l'image d'un prêtre cruel pervertissant la joie des textes antiques et faisant du latin une corvée.

Dans *Arria Marcella,* la porosité des époques est particulière car, comme nous venons de le montrer, ce n'est pas une intériorisation qui a lieu. Octavien est témoin d'une résurrection de l'antique qui se déroule dans le monde qui l'environne. Mais décider si le jeune homme est transporté dans la Pompéi du premier siècle ou si c'est la ville qui s'éveille et vient à lui n'est pas chose aisée. Dès le début du récit, avant donc qu'Octavien ne soit plongé dans la Pompéi ressuscitée, l'auteur joue de la convergence des époques, parfaitement incarnée par cet exemple :

> Les trois amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : Station de Pompéi. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway ![1]

Gautier souligne ainsi l'incongruité de cette ville restée figée dans le passé et que la modernité vient soudainement envahir. Mais la conflation du temps est également source de remarques plus inattendues puisque le jeu ne se limite pas à la simple binarité Antiquité-XIXe siècle, mais inclut d'autres époques :

> « Qui aurait soupçonné, dit Max à ses amis, Pompéi, la ville gréco-latine, d'une fermeture aussi romantiquement gothique ? Vous figurez-vous un chevalier romain attardé, sonnant du cor devant cette porte pour se faire lever la herse, comme un page du XVe siècle ? »[2]

L'évocation des rapports entre passé et présent ne s'arrête pas aux descriptions, puisque par l'intermédiaire des remarques amusées de Max, Octavien se retrouve contemporain d'activités du Ier siècle dont les affiches sont toujours lisibles sur les murs :

[1]Théophile Gautier, *Arria Marcella, op. cit.,* p. 21.

[2]*Ibid.,* p. 26-29.

> Mon cher Octavien, dit Max, […] veux-tu voir des combats de gladiateurs ? […] Et si tu crains pour la fraîcheur de ton teint, rassure-toi, on tendra les voiles – à moins que tu ne préfères te rendre à l'amphithéâtre de bonne heure […][1]

Gautier annonce ainsi l'expérience qu'Octavien va vivre quelques pages plus loin, tout en insistant, grâce aux temps du présent et du futur simple utilisés, sur l'éternel présent offert par Pompéi du fait de sa destruction. Mais c'est bien évidemment lorsqu'Octavien fait l'expérience fantastique de la promenade dans une Pompéi vivante que le jeu sur les temps est le plus manifeste. Il semblerait que Gautier n'ait pas voulu trancher entre les deux mouvements : rétrospectif (Octavien est transporté dans le passé) ou prospectif (la ville toute entière est transportée dans le présent d'Octavien). Cela est explicitement souligné par l'alternative suivante :

> Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIXe siècle, au temps de Titus, non en esprit mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus.[2]

Les images utilisées jouent donc sur les deux registres. Octavien a la sensation que « l'aiguille du temps avait reculé »[3], qu'il a fait « reculer le temps »[4], comme il l'avait d'ailleurs appelé de ses vœux lors de la découverte du moulage du sein : « il tentait de sortir du temps et de la vie, et de transposer son âme au siècle de Titus. »[5] Cependant, toute la rencontre avec Arria tend à donner du crédit à la seconde hypothèse, puisqu'elle se rappelle ne plus avoir été vivante et avoir été réduite à un « morceau de boue durci qui conserve [s]a forme »[6].

Dans *Gradiva*, on assiste au même phénomène de résurrection dans un passage qui rassemble tous les éléments de ce rapport fantastique au temps que nous venons de décrire :

> Au cours de cette contemplation attentive de celle qui était en train de faire son pas, tout son environnement proche et lointain se reconstruisait devant son pouvoir de représenter comme corporellement.[7]

---

[1] *Ibid.*, p. 29.

[2] *Ibid.*, p. 47.

[3] *Ibid.*, p. 46.

[4] *Ibid.*, p. 50.

[5] *Ibid.*, p. 42.

[6] *Ibid.*, p. 69.

[7] Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 5 : *« bei der Betrachtung der Ausschreitenden baute sich das sie näher und weiter Umgebende wie leibhaftig vor seiner Vorstellungskraft auf. »*

Ainsi, l'observateur a un rôle à jouer : il doit prêter son attention et sa sensibilité et se concentrer sur un objet (le pied ici, le sein pour Arria, la main pour Junon) afin que l'Antiquité *fasse retour*. L'objet désiré permet la résurrection *(leibhaftig*) : « la ville se fait substance charnelle de Gradiva »[1].

De manière un peu différente, dans *The Last of the Valerii*, la porosité des temps est intériorisée, au sens où l'Antiquité ne se manifeste pas de manière soudaine autour des personnages mais où au contraire l'expérience fantastique crée en leur sein une rivalité entre l'esprit moderne et les instincts latins qui se réveillent. C'est ainsi par l'énumération des époques traversées par son « interminable filière des ancêtres »[2] que le narrateur parle du Comte Valerio :

> « Je la [la filière] revoyais remonter par-delà la renaissance dissolue des arts et des vices et la sanglante mêlée des guerres médiévales, traverser le long crépuscule des temps anciens, coupé de brusques éclairs, jusqu'à sa pesante origine dans le solide État romain. »[3]

L'anaphore du « *back* » est intéressante en ce qu'elle appuie de manière répétitive une irrépressible remontée dans le temps dont les effets se font sentir rapidement. C'est en effet grâce à l'intermédiaire d'une autre statue, celle d'Hermès, que le Comte remonte le temps. Il semble ainsi observer le monde qui l'entoure comme à travers le filtre des yeux de marbre. C'est Valerio qui s'exprime : « Il a vu les sandales fouler les allées et les têtes couronnées de roses se pencher sur des coupes de vin ; […] Pendant que je reste ici, il me parle, à sa façon muette, et il me décrit tout cela ! »[4] Et c'est l'archéologue qui vient apporter au narrateur l'explication de ce que le lecteur pressent confusément : « les reliques du passé peuvent opérer des miracles modernes »[5]. Le Comte Valerio est en effet décrit de plus en plus comme un homme retourné au paganisme, lui qui avait déjà beaucoup d'attributs rappelant son ancrage antique. Le narrateur révèle à Martha ce réveil de l'Antiquité dans le cœur du Comte comme s'il s'était agi de la découverte d'un adultère, ce qui renforce sans aucun doute la dimension érotique du récit :« Tu admirais en lui la simplicité

---

[1]Jean Bellemin-Noël, *Gradiva au pied de la lettre*, *op. cit.*, p. 111.

[2]Henry James, *The Last of The Valerii, op. cit.*, p. 91 : le texte original dit « the Count's interminable ancestry ! ».

[3]*Ibid.*, p. 90 : « *Back to the profligate revival of arts and vices, - back to the bloody medley of mediaeval wars, - black through the long, fitfully glaring dusk of the early ages to its ponderous origin in the solid Roman state. »*

[4]*Ibid.*, p. 94 : *« He [Hermes] saw the sandalled feet treading the alleys and the rose-crowned heads banding over the wine ; […] As I sit here he speaks to me, in his own dumb way, and describes it all ! »*

[5]*Ibid.*, p. 120 : *« ancient relics may work modern miracles ».*

antique : tu vois maintenant jusqu'où elle va. Il est retourné à la foi de ses pères, qui dormait depuis des siècles, et que cette impérieuse statue a réveillée en silence. » [1]

Lorsque le fantastique s'approprie l'antique, on assiste donc à un phénomène de porosité des temps, par l'intermédiaire de deux éléments conjoints : la sensibilité du personnage, qui fait advenir autour de lui ou fait renaître en lui l'antique (cette sensibilité étant souvent amoureuse), et un objet-fétiche (une statue ou un bas-relief) issu de l'Antiquité, sur lequel se fixe le désir.

[1] *Ibid.*, p. 124 : *« You admired his antique simplicity : you see how far it goes. He has reverted to the faith of his fathers. Dormant through the ages, that imperious statue has silently aroused it. »*

b. Une archéologie du moi

Dans *Gradiva*, *La Bataille de Pharsale* et *Albucius*, l'antique est un vestige à découvrir, et l'examen des strates temporelles sert de métaphore à la remontée dans les souvenirs personnels. Sigmund Freud, dont l'archéologie était le passe-temps favori[1], se présente déjà dans l'avant-propos de *Dora : fragment d'une analyse d'hystérie* comme un archéologue consciencieux. On connaît bien la métaphore archéologique comme travail psychanalytique[2], où l'inconscient devient un champ de fouilles que l'on déblaie strate après strate. Nos trois œuvres procèdent d'une même démarche introspective, s'appuyant sur l'Antiquité latine comme moyen de remonter à la source du moi ou à la compréhension du moi. Dans *Gradiva* la démarche est guidée par l'exploration des mécanismes inconscients, l'archéologie devenant la métaphore de la fouille de l'inconscient. Pascal Quignard a lui aussi une démarche de connaissance de soi mais il procède par analogie, tressant des liens intimes avec celui dont il écrit la biographie. Quant au narrateur de *La Bataille de Pharsale*, il explore couche par couche les différentes strates de sa mémoire, les souvenirs se faisant de plus en plus précis à mesure qu'ils sont ressassés.

Nous identifierons d'abord rapidement le jeu entre les strates temporelles antiques et personnelles, avant d'examiner le processus de *remontée* dans le temps.

Il est vrai que *Gradiva* diffère des deux autres œuvres car elle n'a pas de coloration autobiographique (Norbert n'est pas Wilhelm Jensen et rien n'indique qu'il y ait une quelconque ressemblance entre l'auteur et son personnage), néanmoins elle partage avec elles une approche personnelle du temps. Même si ce « personnel » est fictif. Dans le cas de *Gradiva,* on assiste à une infiltration du temps de l'enfance dans le présent de Norbert. Le passé personnel du personnage, à cause du refoulement dont les souvenirs font l'objet, se manifeste de manière détournée : Norbert substitue l'Antiquité à son propre passé. C'est la combinaison de ces trois strates temporelles (enfance refoulée, passé antique et présent de la visite à Pompéi) qui donne toute sa dynamique au texte et motive la confusion dont est victime l'archéologue : « il ne savait pas avec netteté s'il y était venu la veille ou deux mille ans auparavant »[3]. Le diagnostic est posé par Zoé elle-même qui met à jour le processus de substitution qui s'est joué dans l'esprit de Norbert lorsqu'il a grandi (nous soulignons) :

---

[1]Voir : Roland Brunner, *Freud et Rome*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 18 notamment.

[2]Se reporter à Lydia Flem, « L'archéologie chez Freud », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°26, 1982, p. 71-94 et à Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

[3]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 79 : *« Dem in diesen Eintretenden aber war's nicht deutlich, ob er gestern oder vor zweitausend Jahren hier gewesen sei ».*

> *Lorsque vous vous êtes jetés à corps perdu dans l'étude de l'Antiquité*, j'ai fait cette découverte que […] tu étais devenu un homme insupportable qui, du moins en ce qui me concerne, n'avait plus d'yeux pour voir, plus de langue pour parler, *plus de mémoire pour conserver,* comme je l'avais fait, *ce qui se rapporte à notre amitié d'enfance.*[1]

Tout se passe donc comme si, chez Norbert, le passé antique, *via* sa passion pour l'archéologie, s'était substitué à son passé personnel, jusqu'à créer une « incroyable fantasmagorie tissée par [s]on imagination »[2]. C'est la résolution de la névrose qui permet ainsi de mettre fin à la confusion temporelle qui assaille Norbert, lui qui à la toute fin du récit noue fermement par une apposition jouant sur l'équivalence, Zoé (qu'il a enfin reconnue comme telle), c'est-à-dire la vie selon l'étymologie du prénom et le temps présent retrouvé : « Zoé, ma joie de vivre et de jouir du présent... »[3]

Dans *Albucius* on retrouve le diptyque mémoire antique/temps personnel (temps auctorial ici), à laquelle s'ajoute la strate du temps de l'écriture créée par le genre de l'essai qui vient contaminer le roman. La sensibilité personnelle préside à l'écriture, et en cela les réactions émotionnelles face au savoir prennent plus d'importance qu'une éventuelle démarche de connaissance encyclopédique, telle que celle qui guide habituellement les biographies. C'est ce qu'il faut lire dans l'emploi de la locution conjonctive causale que nous soulignons dans le passage suivant :

> Je n'ai pas le dessein en composant ces pages de dérouler comme un fil la vie d'Albucius Silus. J'évoque une œuvre que je juge méconnue. J'indique quelques sons, quelques lumières peut-être qui se portaient sur un corps. Je prélève à vrai dire les traits qui m'émeuvent, *parce qu'ils* m'émeuvent.[4]

Le rôle joué par les affects dans l'écriture est donc déterminant et guide une approche du texte dont le déroulement historique affiche sa part d'influence intime. Le début du vingtième chapitre est à ce titre exemplaire :

---

[1]*Ibid.*, p. 126 : *« doch als die Alterthumswissenschaft über Sie gekommen war, machte ich die Entdeckung, dass aus dir (…) ich wollte sagen, da stellte sich heraus, dass aus dir ein unausstehlicher Mensch geworden war, der, wenigstens für mich, keine Augen mehr im Kopf, keine Zunge mehr im Mund und keine Erinnerung mehr da hatte, wo sie mir an unsere Kindheitsfreundschaft sitzen geblieben war. »* (À noter que la traduction de Jean Bellemin-Noël est ici très intéressante puisque la formule « à corps perdu » permet d'actualiser le sens de sublimation érotique.)

[2]*Ibid.*, p. 127 : *« ein unglaubliches Hirngespinnst deine Einbildung sich zurechtgearbeitet hatte ».*

[3]*Ibid.*, p. 149 : *« Zoë, du liebes Leben und liebliche Gegenwart ».*

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 19.

> En – 4 Jésus naît. En tout cas Hérode meurt. Le trophée de La Turbie est érigé en mer et brille dans le soleil. Qu'on vienne de la terre ou par la mer, on le voit. L'été, je passe dans une petite part de son ombre les vacances. Ma sœur Marianne y vit et c'est dire que la joie s'y trouve ou que je l'y trouve. Je n'ai jamais eu besoin qu'on me remontre que le paradis existe.[1]

Au fil de l'écriture, le propos serpente de l'Histoire à l'expérience personnelle, par concaténation. Les sutures entre les différents mouvements pourraient être résumées ainsi : la date par laquelle commence le chapitre, et qui est le sujet de la première phrase, est celle de la parution des *Habits de deuil* d'Albucius. Mais cela, on ne l'apprend qu'à la page suivante. Car entre-temps, l'écriture connaît une digression qui s'appuie sur une double référence : historique, – 4 est la mort d'Hérode, et géographique : la mention de « Jésus » appelle l'idée de Judée et donc Hérode. Toujours historiquement, même cette fois-ci de manière un peu plus approximative, le lien est fait avec le trophée de La Turbie (appelé plus communément Trophée des Alpes) qui est construit en – 6. De la mention de ce lieu découle le souvenir personnel de vacances et de Marianne, sœur à laquelle est associée le motif du bonheur (« *c'est dire que* la joie s'y trouve »). Ce qui amène l'auteur à élargir son propos en dissertant sur le paradis. Ainsi, Pascal Quignard lie son appréhension personnelle du temps et sa connaissance du temps antique, dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler celui de Claude Simon.

Dans *La Bataille de Pharsale*, les différentes strates temporelles que nous avons détaillées précédemment forment un texte aux contours flous et le passage de l'une à l'autre n'a pas toujours la même lisibilité syntaxique que chez Pascal Quignard. C'est aussi parce que chez Claude Simon[2] ce n'est pas la ponctuation qui assure la séparation des strates, ni même véritablement les alineas, mais bien souvent, les verbes au participe présent. Prenons pour exemple ce long passage se déployant de « le soleil déclinant éclairant maintenant à contre-jour les joueurs... »[3] à « ses pieds chaussés d'escarpins noirs à barrettes les pointes en dedans. »[4] Dans ces cinq paragraphes se succèdent les strates suivantes : le match de football, l'ekphrasis d'une mosaïque, le match à nouveau, l'ekphrasis à nouveau, la scène érotique, encore l'ekphrasis (mais possiblement d'une autre œuvre), la crise que le narrateur fait dans la rue après avoir surpris son amie en plein adultère. À chacune des séquences sémantiques consacrées à ces différents niveaux du texte, on peut attribuer une matrice formée de participe(s) présent(s). Pour le match : « le soleil déclinant éclairant » ; pour le match et l'ekphrasis mis en correspondance : « leurs pieds s'élevant » ; retour au match : « les jambes s'entremêlant se

[1] *Ibid.*, p. 197.

[2] Mireille Calle-Gruber a consacré une étude à la question du temps dans l'œuvre de Claude Simon. Malheureusement l'analyse élude *La Bataille de Pharsale*. (Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps : essai sur l' œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.)

[3] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 76.

[4] *Ibid.*, p. 77.

masquant et se démasquant » ; pour l'ekphrasis : « chevaux piétinant », « un guerrier […] oscillant », « sa tête frappant manquant » ; pour la scène érotique : « son pénis pendant » ; retour à l'ekphrasis : « cordes dessinant », « les ailes d'un oiseau au vol fendant l'air » ; et enfin la crise : « croisant une femme ». Le choix de cette forme verbale s'explique par l'approche générale de la temporalité qu'a l'auteur. En effet, là où Pascal Quignard n'a pas peur de « raconter » en usant du duo passé simple/imparfait, Claude Simon privilégie le présent. Les différentes strates temporelles que nous avons évoquées ne sont que très rarement, voire jamais pour certaines, replacées dans le passé de leur advenue. C'est parce que pour Claude Simon seul le présent existe, et il est le seul sujet de l'écriture : « plus radicalement que jamais, le roman n'a rien à raconter si ce n'est le présent de l'écriture »[1]. C'est également ce que l'on peut déduire du choix de la mise en exergue au début de *L'Acacia* des vers d'Eliot suivants : *« Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past »*. Bien que ses livres portent des titres évoquant des événements ou œuvres du passé, jusqu'à *Histoire* (1967), Claude Simon ne fait en réalité pas une œuvre d'historien mais une « mise en ordre de l'archive sensorielle »[2] dont le mouvement d'exploration du réel va de pair avec la remontée dans l'expérience intime passée.[3]

« Pompéi peut être utilisée comme un catalyseur pour l'exploration des replis de l'esprit humain »[4] et il est vrai que l'archéologie dans *Gradiva* est à la fois le résultat du processus de sublimation de Norbert en ce qu'il en fait sa passion et sa profession, et la métaphore du processus par lequel il parvient à se libérer de ses névroses. *Gradiva* a été publiée une dizaine d'années après la parution des premiers écrits scientifiques de Sigmund Freud, ce qui n'a sans doute pas été sans jouer un rôle dans l'appréhension du « cas Norbert » par le médecin qu'était Wilhelm Jensen. Ainsi, à l'opposition rêve/réalité que nous avons étudiée dans le cas des récits fantastiques, se substitue sous la plume de Jensen l'opposition folie/sanité. Le texte est en effet parsemé de termes tels que « *Vernunft* » et « *Verrückheit* » et par deux fois Zoé dit explicitement « Vous êtes manifestement fou, Norbert Hanold »[5] (nous soulignons) :

---

[1]Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, *op. cit.*, 2011.

[2]Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, l'inlassable réancrage du vécu*, *op. cit.*, p. 29

[3]Voir aussi ce que dit Michel Bertrand à propos des *Géorgiques* : « De fait, Claude Simon réforme le roman historique en roman que l'on pourrait nommer « roman de l'Histoire » parce qu'il articule un principe temporel spécifique sur le référent historique en impliquant, dans le même mouvement, l'ensemble du processus narratif qui le représente. », Michel Bertrand, « Rythmes et cycles : *Les Géorgiques* de Claude Simon », Paule Petitier, Gisèle Séginger, *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 279.

[4]Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and reconstructions », *op. cit.*, 2011, p. 10 : *« Pompeii can be used as a catalyst for exploring the recesses of the human mind »*. (Nous traduisons.)

[5]*« Du bist doch offenbar verrückt, Norbert Hanold. »*

> Bien sûr, il y avait *grande folie* à croire qu'une Pompéienne ensevelie par le Vésuve il y a deux millénaires pouvait par intermittence revenir à la vie […] mais lorsqu'une croyance vous rend bienheureux, elle vous fait avaler à doses massives toutes sortes d'autres invraisemblances. Et tout bien considéré, si l'on veut apprécier *l'état mental* de Norbert Hanold, ce n'était certainement pas sans des circonstances atténuantes qu'il avait eu *cette idée folle* de regarder pendant deux jours Gradiva comme Rediviva.[1]

L'intrigue est donc réévaluée en termes d'illusion de compensation et la crédulité de Norbert est rationalisée comme pourvoyeuse de réconfort pour l'esprit. L'analyse du « *Kopfverfassung* » (état mental) de l'archéologue est presque médicale. Lorsque la clé de l'énigme est enfin trouvée et que Norbert a embrassé celle qu'il a reconnue comme son amie d'enfance, les deux termes se retrouvent à nouveau associés :

> « Tu es réellement fou, Norbert Hanold » ; au contraire, un sourire plein de séduction apparut sur ses lèvres sensiblement plus rouges qu'auparavant, témoignant qu'elle était encore plus assurée de ce qu'il avait recouvré toute sa santé mentale.[2]

Le jeu sémantique repose ici sur l'inversion : c'est parce que Norbert embrasse spontanément Zoé dans ce qui apparaît comme un petit acte de folie au regard des conventions sociales, qu'il prouve qu'il a abandonné son obsession de Gradiva pour se tourner vers l'objet érotique réel qu'est Zoé. Et qu'il a donc recouvré sa santé mentale en abandonnant sa névrose fétichiste. C'est un signe de l'évolution des temps que l'Arria spectrale de Gautier se soit muée en une Gradiva symbolique qui est avant tout un spectre psychologique. En effet, le cheminement de Norbert dans l'œuvre commence dans la sublimation et le rejet de l'objet érotique « traditionnel » (l'autre individu) au profit de l'art : « car il n'y avait vraiment pas moyen de mettre en comparaison le sexe féminin contemporain avec la sublime beauté des œuvres d'art antiques »[3]. Cela se traduit par un sentiment d'horreur face aux couples d'amoureux en villégiature à Pompéi qu'il compare violemment à des mouches[4], tout à son refus de la relation érotique. Cela s'accompagne de la mention récurrente de l'absence : « il lui manquait quelque chose, sans pouvoir

---

[1]Wilhem Jensen, *Gradiva, op. cit.*, p. 140 : « *Es mochte viel Thorheit in dem Glauben gelegen haben, dass eine vor zwei Jahrtausenden vom Vesuv verschüttete Pompejanerin zeitweilig wieder lebend herumgehen […] könne, aber wenn der Glaube selig machte, nahm er überall eine erhebliche Summe von Unbegreiflichkeiten in den Kauf. Und in Berücksichtigung sämmtlicher Umstände lagen unstreitig bei der Beurtheilung der Kopfverfassung Norbert Hanold's doch einige Milderungsgründe für die Verrücktheit vor, dass er zwei Tage lang die Gradiva als Rediviva angesehen hatte. »* (Traduction de Jean Bellemin-Noël. Nous soulignons.)

[2]*Ibid.*, p. 131 : *« Du bist wirklich verrückt, Norbert Hanold, » vielmehr liess ein überaus reizvolles Lächeln um ihre erheblich stärker als zuvor gerötheten Lippen erkennen, sie sei eher noch mehr von der vollständigen Gesundung seiner Vernunft überzeugt worden. »*

[3]*Ibid.*, p. 27 : *« denn mit der erhabenen Schönheit der alten Kunstwerke durfte man das heutige weibliche Geschlecht natürlich nicht in Vergleich bringen ».*

[4]*Ibid.*, p. 38-39.

dire quoi », « ce dont il ressentait l'absence autour de lui comme en lui »[1]. C'est parce qu'en réalité le processus de sublimation touche à ses limites que le manque se fait sentir. Norbert tente à plusieurs reprises de réactiver son intérêt pour la science ; Pompéi semble de fait le lieu idéal pour cela, mais en vain :

> Décidément sa compagne de voyage, la Science, ressemblait beaucoup à une vieille trappistine […] et il avait l'impression de ne plus se souvenir dans quelle langue il avait bien pu lui arriver de communiquer avec elle.[2]

Il est signifiant que la science soit comparée à une religieuse catholique retirée du monde, c'est-à-dire à une femme qui ne peut fournir à Norbert aucune satisfaction érotique, manifestant là les limites de la sublimation au cœur de sa névrose. Mais à mesure que se défait le nœud, Norbert se montre plus indulgent à l'égard des amoureux qu'il croise, jusqu'à la réévaluation du rapport art/vie :

> Ce qu'ils faisaient [les amoureux sont en train de s'embrasser] lui apparut, au fond, tellement naturel et compréhensible qu'il resta là le regard attaché sur ce tableau vivant, en ouvrant des yeux tout ronds, exactement comme il l'aurait fait pour la plus admirable des œuvres d'art antiques, et il aurait volontiers prolongé davantage cette contemplation.[3]

Soudain l'attrait pour l'érotisme renaît et l'image du « tableau vivant » est d'ailleurs à rapprocher de la statue vivante qu'est Gradiva/Zoé par laquelle la « guérison » advient. La libération de Norbert de ses névroses prend en effet la forme du mouvement archéologique. Outre la démarche quasi scientifique avec laquelle il cherche *a posteriori* à comprendre ses actions dans un mouvement d'introspection, Norbert associe explicitement la fin de son refoulement à l'archéologie.

> […] quelque chose d'autre lui revint dont il prit conscience pour la première fois : s'il était parti en Italie sans avoir dans son for intérieur la moindre idée de ce qui l'y incitait et s'il avait poussé jusqu'à Pompéi sans s'arrêter à Rome et à Naples, c'était sûrement pour chercher à retrouver sa trace. Et une trace au sens propre du mot, car avec sa

[1] *Ibid.*, p. 43 : *« weil ihm etwas fehle, ohne dass er sich aufhellen könne, was », « was er um sich und in sich vermisste ».*

[2] *Ibid.*, p. 43-44 : « *Denn seine Reisebegleiterin, die Wissenschaft, hatte entschieden viel von einer alten Trappistin […] und ihm kam's vor, er sei nicht weit davon, aus dem Gedächtniss zu verlieren, in welcher Sprache er überhaupt mit ihr verkehrt habe. »*

[3] *Ibid.*, p. 110 : « *Was sie thaten, kam ihm ebenso natürlich wie vollbegreiflich vor, seine Augen hafteten auf dem lebenden Bild mit grösser aufgeweiteten Lidern, als je auf einem der am höchsten bewunderten antiken Kunstwerke, und gern hätte er sich dieser Betrachtung noch länger überlassen. »*

> démarche bien particulière, ses orteils avaient dû laisser derrière elle dans la cendre une marque facile à repérer au milieu des autres.[1]

L'association nette entre la prise de conscience du motif inconscient du voyage à Pompéi et la précision du caractère réel de la « trace » permet d'insister sur la démarche archéologique qui anime Norbert, démarche qui mime le mouvement introspectif qui lui permet de se découvrir à lui-même. Plus concrètement : c'est parce qu'il recherche à Pompéi, dans la ville, une trace archéologie authentique du passage de la Gradiva, qu'il fait la découverte de ses souvenirs refoulés concernant Zoé. Et c'est par les paroles de cette dernière que l'auteur insiste explicitement sur l'analogie entre les deux processus, psychanalytique et archéologique[2] : « C'est que quelqu'un doive mourir pour se retrouver en vie ! Mais en archéologie, il faut nécessairement que les choses se passent ainsi ! »[3]

Dans *Albucius*, l'Histoire devient cet ailleurs invisible vers lequel le regard du mélancolique Quignard est porté, mais elle est aussi le moyen d'effectuer une introspection. Pascal Quignard se peint à l'image de son rhéteur, dont il dit d'ailleurs qu'il « connut des crises de mélancolie au cours desquelles il arrivait que le langage lui défaillait »[4], comme lui-même. La menace du mutisme semble au centre de l'intérêt que Quignard porte à Albucius : il reconnaît dans le rhéteur les mêmes mouvements de l'âme : « Le nom d'Albucius Silus, à *nos* oreilles, semble lié encore à cette peur. »[5] (nous soulignons). C'est parfois dans un artifice littéraire que l'auteur pointe ce mouvement d'introspection reposant sur son quasi double antique : « Je découvre que je ne parle plus d'Albucius. Ce chapitre est une soudaine digression. Je ne romps pas cette digression. Je noue. »[6] La démarche introspective trouve donc sa nécessité dans la ressemblance entre le rhéteur antique et son biographe.

---

[1]*Ibid.,* p. 58 : « *Und mit dieser Erinnerung zusammen kam ihm noch etwas Anderes zum erstenmal zum Bewusstwerden: Er sei, ohne selbst von dem Antrieb in seinem Innern zu wissen, desshalb nach Italien und ohne Aufenthalt von Rom und Neapel bis Pompeji weitergefahren, um danach zu suchen, ob er hier Spuren von ihr auffinden könne. Und zwar im wörtlichen Sinne, denn bei ihrer besonderen Gangart musste sie in der Asche einen von allen übrigen sich unterscheidenden Abdruck der Zehen hinterlassen haben. »*

[2]À ce propos, voir également Marie Jean, *L'angoisse dans la clinique. De Freud à Lacan, la dimension structurelle et la place de l'angoisse*, thèse de psychologie, dir. Marie-Jean Sauret, UT2 Le Mirail, septembre 2011, p. 45 :« Tel est le travail entrepris dans la cure analytique dit Freud, celui effectué lors de fouilles archéologiques, non pas que l'analyse corresponde au grattage de strates successives laissant surgir enfin la vérité, mais, parce qu'elle autorise la construction d'un savoir, émergeant de la mise à jour d'une mémoire enfouie. « Le retour du refoulé », tout comme l'exhumation de choses oubliées du passé, vient alors à la conscience et modifie la position du sujet. »

[3]Wilhem Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 141 : *« Dass Jemand erst sterben muss, um lebendig zu werden. Aber für die Archäologie ist das wohl nothwendig. »*

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 117.

[5]*Ibid.*

[6]*Ibid.*, p. 73.

L'ouverture à la profondeur historique s'élargit parfois un peu, permettant que soient réinscrites d'autres époques dans cette généalogie qu'il reconstitue par les sutures de la fiction :

> Enfant, je descendais au métro Alésia. Je ne savais pas que je rejoignais la terre meuble au pied de la ville entre les murs des Gaulois et les fossés de César. Il en fut de même des murailles de La Rochelle aux pieds du duc de Richelieu. […] Je rejoignais ces femmes qui mouraient, m'approchais des femmes récriminant tout bas contre un sort malheureux. Les vieillards rendaient souffle la bouche ouverte sans parole. Je prenais un ascenseur à parois de verre ; la porte de l'appartement de ma grand-mère s'ouvrait. Je tombais sur des savants ou sur des imposteurs. Je saluais Emile Benvéniste, Verdun-Louis Saulnier ou je reculais devant René Étiemble ou Albert Dauzat. Grammairien respecté et sarcastique, dans un pyjama pourpre, mon grand-père n'écoutait que la forme de ce qui était dit. […] Lors du siège d'Alésia, César tarda à empoigner le manteau rouge qu'il était accoutumé de revêtir quand l'heure était décisive.[1]

En se positionnant ainsi au centre de plusieurs réseaux historiques, Pascal Quignard donne à son identité un caractère composite. En premier lieu nous avons la famille, généalogie la plus usuelle. Elle regroupe les grands parents, sans doute les aïeux les plus âgés que Pascal Quignard ait pu côtoyer. Par concaténation, à nouveau, cette généalogie en entraîne d'autres : l'Antiquité, dont la référence est motivée par la station de métro, qui permettait très probablement d'aller rendre visite aux grands-parents. Mais par-delà l'Antiquité, c'est dans l'humanité mourante toute entière que Pascal Quignard veut trouver sa place : le voilà qui décrit des enfants, des femmes, des vieillards morts à Alésia des siècles plus tôt mais dont il se sent physiquement proche, comme l'indiquent les verbes de mouvement dont il use : « je rejoignais, m'approchais ». L'écrivain fait halte dans ce lieu et y est sensible comme un proche se rendant sur un champ de bataille où est mort un des siens. D'ailleurs n'est-ce pas là un lieu qui évoque les cimetières avec ses « fossés », sa « terre meuble » et qui plus est situé « au pied de la ville » ?

Depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, en n'oubliant pas de s'inscrire dans l'Histoire française *via* Richelieu, Quignard relève plusieurs lignes arrivant jusqu'à lui. C'est autant de fils d'Ariane dans un labyrinthe temporel où il souhaite retrouver son chemin pour revenir à ce qui le préoccupe dans cette œuvre : Albucius et son rapport au langage. C'est pour cette raison que l'écriture le mène à cet autre arbre généalogique qu'il dessine, celui de la linguistique, en citant des spécialistes de cette discipline (Benvéniste, Saulnier, Étiemble et Dauzat) qu'il rencontre chez ses grands-parents. Les branches ont commencé à se rejoindre. Mais c'est par le motif – le mythe plutôt – de la « cinquième saison » que l'Antiquité comme support de la remontée dans le temps personnel est la plus manifeste.

[1] *Ibid.*, p. 46-47.

En dépit de son nom, la cinquième saison est intemporelle ou plutôt elle est atemporelle : «Elle est la saison qui est juste à la limite du temps lui-même. Juste avant le temps et juste à la limite du passé. »[1] Ce concept, que l'auteur appellera plus tard « le jadis »[2], permet à Pascal Quignard d'interroger l'origine, question obsédante de son œuvre. L'auteur réinvestit le sens de l'Antiquité en procédant à l'analogie suivante : l'Antiquité est au présent ce que la cinquième saison est à *notre* présent. Et c'est à Albucius qu'il doit l'idée de cette saison[3], marquée par l'absence de l'existence même du langage, ce que les périodes de mutisme permettent d'approcher.

> Cette étonnante cinquième saison inventée par Caius Albucius Silus ne se résume pas à cette seule avant-saison infante ou primaire ou animale qui erre sans cesse en nous : elle est le passé même en nous. Saison qui est en nous-mêmes l'inaltérable Antique.[4]

C'est donc bien d'une archéologie du moi qu'il s'agit, avec pour instrument de fouilles les « *sordidissima* » du langage. La métaphore archéologique est explicite : « Inaltérable fondation de nous-mêmes dans les ruines du non-langage en nous. »[5] La récurrence de l'adjectif « inaltérable » marque avec force la permanence d'une origine qui ne peut être bousculée par un présent toujours changeant, dont la nature mouvante sera exprimée par le titre d'une œuvre postérieure : *Tous les matins du monde* … sont sans retour, dit la fin de la citation. En même temps qu'une fixité réconfortante, l'épithète évoque la conception d'une Antiquité d'éternité sur laquelle nous serons amenée à revenir plus longuement.

Le langage, ou plutôt son absence, est bien au cœur de l'écriture de l'Antiquité pour Pascal Quignard. Parce que le latin est la forme la plus ancienne du langage (non pas historiquement, mais pour Pascal Quignard), parce qu'il est la langue du rhéteur dont le nom est paradoxalement

---

[1]*Ibid.*, p. 78.

[2]Il est intéressant de noter que dans la préface d'*Albucius*, l'auteur confesse que c'est au Japon que lui est venue l'inspiration de ce livre, alors qu'il lui a semblé reconnaître Auguste dans une tortue centenaire. C'est sans doute à rapprocher de la démonstration qu'a pu faire Philippe Forest de l'importance pour Quignard du Japon comme « terre du temps, où se recueille la matière du jadis » (Philippe Forest, *La Beauté du contresens*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, chapitre « Le Japon, dernier royaume de Pascal Quignard », p. 272).

[3]On retrouve dans « Fronton » le même phénomène d'appropriation de la théorie d'un rhéteur antique : Pascal Quignard recherche toujours dans l'Antiquité un miroir de ses propres convictions quant aux procédés permettant d'évoquer l'origine. Voir Rémy Poignault, « Fronton revu par Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 165 : « Ce qui fonde l'originalité de Fronton, aux yeux de Pascal Quignard, c'est l'importance accordée à la saisie immédiate du réel par les images, qui instaurent un rapport d'évidence entre les choses : « L'art des images […] parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature. » (p. 13-14). Le rhéteur retrouve en quelque sorte le langage des origines. ». La phrase de « Fronton » que cite Rémy Poignault ici pourrait être une définition parfaite des *sordidissimes* d'Albucius. Il y a donc chez Pascal Quignard une constante dans la *sélection* des sources antiques : il ne retient, et souligne, que ce qui fait écho à ses propres croyances concernant la littérature et le langage. Cette approche discriminante le distingue nettement de l'objectivité totalisante de l'historien.

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 73-74 (nous soulignons).

[5]*Ibid.*, p. 73.

synonyme de silence, parce que l'origine est une saison « étrangère non pas à tout langage mais au tout du langage »[1] que pourtant seul le latin est à même de tenter de circonscrire. Le latin est pour l'archéologue du moi le seul outil capable de retrouver en lui le fondement originel de l'avant-langage, grâce à une analogie passé personnel/passé antique savamment construite à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre. Bien qu'archéologie du *moi*, la démarche de Pascal Quignard a cependant la particularité de son universalité. L'antique fournit donc un support de remontée dans le passé, en même temps qu'il offre un moyen de penser l'origine et qu'il en propose une analogie.

Il n'y pas chez Claude Simon de tentative de reconstruction du passé vécu, il ne cherche pas à donner sens à son expérience et la mémoire est reconstruite au fil de l'écriture, « le souvenir est réactivé et enrichi par le travail d'écriture »[2]. Cela n'empêche pas *La Bataille de Pharsale* d'être construite sur la base de souvenirs autobiographiques : un voyage à Farsala en 1967 où Claude Simon a effectivement assisté à un match de football[3] et une version latine faite enfant avec son oncle, dont on trouve déjà la trace dans *Histoire*. Nous verrons par la suite à quel point ce second souvenir in-forme l'écriture simonienne dans ce roman.

Pour Mireille Calle-Gruber, « chaque livre [de Claude Simon] présente une sorte d'archéologie de l'humain »[4] et c'est sans doute ainsi qu'il faut appréhender le mouvement général de *La Bataille de Pharsale*. L'écriture revient en effet sans cesse sur quelques souvenirs, toujours les mêmes, et chaque retour semble nous en apprendre un peu plus sur la scène. Comme si les mots étaient autant de coups de pinceau par lesquels l'archéologue Simon tentait de dégager les contours des événements. Outre le modèle du mouvement d'excavation qu'elle offre, l'Antiquité permet à Claude Simon d'appréhender les souvenirs personnels en ce qu'elle entre en résonance sensorielle avec eux. C'est le cas de la version latine qui sert à la fois à convoquer le souvenir de la scène érotique entrevue et à le mettre en mots. C'est ce que montrent l'emploi de l'italique ayant valeur de citation dans le passage suivant, et l'ekphrasis seulement reconnaissable aux réseaux lexicaux de la guerre et des armes auxquels se mêle la description érotique :

> se courbant sa broussaille de poils jaunes frottant le bout de ses seins elle arquée de son corps reposant seulement sur ses épaules et la plante abricot de ses pieds à plat sur le lit les reins soulevés les jambes dans la position de celles de ces acrobates faisant le pont à présent le court morceau de flèche ou de javeline brisée qui sort de son dos projette une ombre qui s'étire traverse en diagonale l'omoplate s'allonge encore rejoint la zone

[1] *Ibid.*, p. 71.

[2] Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, l'inlassable réancrage du vécu, op. cit.*, p. 42.

[3] Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire, op. cit.*

[4] Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, l'inlassable réancrage du vécu, op. cit.*, p. 76.

> obscure où disparaissent sa tête et ses bras la lumière rasante indiquant qu'il est tard dans l'après-midi se traînant n'en finissant plus le soleil
> *la cavalerie est repoussée les archers et les frondeurs sont taillés en pièce*[1]

De même, la figure antique de César sert de modèle à l'évocation de la grand-mère, jusqu'à en faire le titre de la deuxième sous-section de la deuxième partie du roman.[2] Il n'est finalement pas surprenant que Claude Simon ait choisi de faire figurer en exergue cette citation de Marcel Proust à propos des « caractères hiéroglyphiques »[3] qu'il faut savoir dépasser pour atteindre à la pensée. Car le mouvement de l'archéologue qui observe les choses matérielles et en cherche le sens n'est pas si différent de l'approche artistique de Claude Simon. Et si les outils d'appréhension de l'expérience personnelle sont les vestiges antiques (version latine, représentation picturale d'événement antique), alors l'analogie ne peut que s'en trouver enrichie.

[1]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 120-121.

[2]*Ibid.*, p. 122-128.

[3]*Ibid.*, p. 99.

*

Depuis les romans historiques de facture classique, jusqu'aux expériences d'écriture plus marginales du XXe siècle, l'appellation « fictions antiquisantes latines » regroupe des formes variées. Mais au-delà de ces variations génériques, les mécanismes fictionnels affichent de nombreux points communs. En premier lieu, la tension entre *docere* et *placere*, que l'on retrouve au sein de presque tous les romans historiques quelle que soit la période narrée, présente une spécificité propre à la fiction antiquisante : le traitement des sources archéologiques. De plus, la grande distance temporelle (et géographique : on rêve à distance, depuis l'Angleterre, l'Allemagne et la France) complique la représentation de la latinité car l'intention réaliste de ménager l'altérité civilisationnelle se heurte à l'identification et au plaisir de la lecture. Mais c'est dans leur traitement du temps que les fictions antiquisantes non sulpiciennes affichent leur particularité : l'Antiquité romaine est considérée comme un tournant dans la civilisation et la religion chrétienne est rétrocédée au rang de simple moment. Cette conception du passé, du point de vue de la succession de stades civilisationnels, se double d'un traitement qui brouille la temporalité : passé et présent se mêlent pour, tour à tour, créer un mécanisme fantastique destiné à valoriser le sentiment, tenir un discours politique ou procéder à une archéologie du moi. Les récits de la latinité en disent finalement davantage sur leurs auteurs et l'époque de leur conception que sur l'Antiquité elle-même. Cependant, outre ce corpus représentatif que nous avons circonscrit, nous pourrions citer d'autres exemples pertinents.

Tout d'abord, la catégorie du roman historique classique reste la plus populaire et la plus active. Aux côtés de *The Last Days of Pompeii* (qui reste le modèle originel du genre), d'*Acté* ou de *Der Falsche Nero*, on trouve de nombreux récits, souvent de qualité littéraire modeste et qui n'hésitent pas à mélanger d'autres ingrédients à l'Histoire. Ainsi le récent *Pompéi* de Robert Harris[1] qui met en scène un Aquarius nouvellement envoyé dans la cité quelques jours avant l'éruption, reprend certains des mécanismes soulignés ici (dans le traitement des sources ou l'Antiquité allégorique) tout en y mêlant enquête et scènes clichés de films catastrophes. De manière plus intéressante, *The Extraordinay Envoy* de William Golding[2], propose une variation sur le thème de

[1]Robert Harris, *Pompéi*, (2003), Paris, Plon, 2005.

[2]William Golding, *L'Envoyé extraordinaire*, (1971), traduit par Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, Folio, 2006. *Envoy Extraordinary* n'est pas historiquement situé et l'Empereur qui y est évoqué reste anonyme. Il est sans doute vain d'y chercher le moindre ancrage temporel : tout indique qu'il s'agit d'une période imaginaire. Ce qui finalement la rend tout aussi intéressante car elle est une manifestation essentialiste de la latinité : Empereur, petit-fils, héritier légitime, luttes de succession, port, palais, légionnaires, hommes et femmes en toge, tout dit la latinité et en même temps tout est générique. Il n'est rien qui distingue cette époque d'une autre. On observe un effet de « bulle d'éternité » qui fait que toute la latinité semble exister dans le même

la succession des stades civilisationnels, en substituant à la religion l'irruption d'un progrès scientifique menaçant l'humanité et la sagesse. Là encore, l'Antiquité est allégorisée : les esclaves craignent d'être mis au chômage par l'invention du bateau à vapeur, l'Empereur prophétise la décadence littéraire provoquée par l'apparition de l'imprimerie tandis que l'auteur, sous l'influence du climat de la Guerre Froide et de la peur de la bombe atomique, décrit un inventeur sans conscience ni discernement dont les inventions entraînent la mort au nom du progrès scientifique. Dans la catégorie des fantaisies pompéiennes à laquelle appartiennent *Arria Marcella* et *Gradiva*, on pourrait également relever les œuvres citées par Marie-France David de Palacio dans son article « Pompéi dans la littérature fantastique (1850-1900) »[1] : *Le Fou du Vésuve*[2] et *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*[3]. En effet, ces deux histoires, sur lesquelles nous reviendrons lorsque nous examinerons l'exotisme pompéien, jouent elles aussi sur la partition du fantastique que nous avons détaillée précédemment. Enfin, concernant les récits latins contemporains du temps de l'écriture, il est important de mentionner l'existence de *The Marble Faun* de Hawthorne qui conjugue motif de la statue (avec fétichisation des oreilles), intrigue teintée de fantastique et allégorie du passage de l'Âge d'Or païen à la religion chrétienne. L'Antiquité y fait office d'hypotexte et l'on y retrouve la découverte sensuelle et la porosité des époques habituellement associées aux récits antiquisants. Plus récemment, *Une Nuit à Pompéi* d'Alain Jaubert[4] présente une variation de l'antique comme métaphore de l'archéologie du moi en reprenant les motifs traditionnels de l'érotisme.

Mentionner ces œuvres vise ici à mettre en valeur le rôle de phares joué par les récits du corpus. Que d'autres occurrences littéraires puissent être identifiées et subsumées sous des catégories incarnées par les œuvres de notre corpus permet de souligner qu'elles sont opératoires. Si ces romans annexes n'ont *in fine* pas été conservés dans le corpus final, c'est qu'ils n'avaient pas une valeur littéraire suffisante (*Pompéi*, *Une Nuit à Pompéi*, *Le Fou du Vésuve*, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*) et/ou qu'ils ne relevaient que de manière oblique du récit de la latinité (*The Marble Faun*, *Envoy Extraordinary*). Cependant, ils offrent des exemples venant renforcer notre argumentaire et qui bénéficient à la démonstration que nous allons à présent mener. Il s'agit en effet, dans une troisième et dernière partie, d'aller au-delà des mécanismes fictionnels que nous venons de dégager et de distinguer les invariants présidant à la représentation de la latinité. Ces

---

espace-temps, indépendamment des distinctions réelles qu'a pu nous apporter la science historique entre les différentes époques de l'Antiquité romaine.

[1]Marie-France David-de Palacio, « Pompéi dans la littérature fantastique (1850-1900) », *Le Boudoir des Gorgones*, n°16, octobre 2006, p. 9-14.

[2]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, Paris, Blériot Frères, 1881.

[3]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*, dans *La Nouvelle Revue*, n°7, 1898.

[4]Alain Jaubert, *Une Nuit à Pompéi*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 2008.

derniers nous permettront d'envisager l'existence d'un mythe de la latinité dont nous définirons les caractéristiques.

Troisième partie : Des invariants à la pensée mythique

Sur la gamme des incarnations textuelles de la latinité, nous avons déjà pu distinguer des mécanismes narratifs communs aux fictions historiques en général mais dont nous avons essayé de discerner les particularités dès lors que l'Antiquité en devient le sujet. Ces particularités se sont surtout manifestées dans le traitement des sources, où la science archéologique a montré son importance, et dans celui de la temporalité qui a fait resurgir l'idée centrale d'origine. Il s'agit à présent de suivre le parcours qui nous mènera des invariants à la pensée mythique. Ainsi nous reviendrons sur le rôle déterminant de l'archéologie dans les récits, comme motif ou modèle d'écriture, mais servant dans tous les cas à dire une forme de continuité, matériellement observable, entre l'Antiquité et le présent. À cet effort de réconciliation des époques par l'intermédiaire de l'objet archéologique semble s'opposer l'exotisme : en effet, l'écriture de la latinité cherche également à creuser l'expérience d'un ailleurs. L'Antiquité est vue comme un parcours exotique à admirer alors que le latin, pourtant considéré comme langue de l'origine, est paradoxalement utilisé dans le même temps pour figurer l'altérité. C'est cette dialectique du même et de l'autre qui semble sous-tendre la mise en fiction de la latinité et nous verrons comment elle résonne avec des représentations mythiques qui en reviennent toujours à la question de l'origine. Nous nous poserons alors la question de la légitimité à envisager la latinité, soit l'Antiquité comme fruit d'un imaginaire collectif, comme un mythe moderne.

I. L'archéologie, motif et modèle d'écriture

Nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, l'éclosion de l'archéologie est déterminante pour l'essor de la fiction de la latinité au XIXe siècle. Comme a pu le mettre en lumière l'exposition « Silence, on fouille ! » de 2012 au musée ARCHEA de la ville de Louvres[1], l'archéologie est une discipline largement reprise par la fiction, que ce soit en littérature, dans le cinéma, la bande dessinée ou même le jeu vidéo. Dans les récits de la latinité, la mise en fiction de l'archéologie se retrouve sous deux formes : la place accordée à l'objet archéologique (fragment et statue) et le personnage de l'archéologue. Dans les deux cas, on observe que ce qui n'est au départ

[1]Voir le catalogue de l'exposition : Cécile Sauvage (éd.), *Silence, on fouille ! L'archéologie entre science et fiction*, Roissy, Archea, 2012.

qu'un motif dicté notamment par la mode de l'époque, devient une véritable métaphore structurante de l'écriture. L'objet archéologique sert à figurer le caractère fragmentaire de l'Antiquité qui s'incarne dans l'écriture et les personnages d'archéologues personnifient la tension permanente entre l'érudition asséchante et l'émotion.

1) L'objet archéologique

La Renaissance marque un regain d'intérêt majeur pour l'Antiquité du point de vue de la reconsidération des textes, mais également dans le regard porté sur l'héritage matériel, *via* les recueils d'Antiquités. Les collectionneurs existaient bien avant la Renaissance mais comme l'explique Chantal Liaroutzos, « les auteurs d'Antiquités du XVIe siècle confèrent au monument une existence et une fonction spatiales jusque-là inédites, créant ainsi un mode de perception et d'appropriation des bâtiments ou des objets destinés à la commémoration dont nous sommes encore tributaires »[1]. Les travaux de Dominique Pety[2] ont également mis en lumière l'importance de la pratique de la collection dans la constitution de l'archéologie. Plus tard, aux XVIIIe et XIXe siècles, on commence à distinguer les *antiquités* des objets archéologiques : ce changement va de pair avec l'idée que les vestiges archéologiques doivent être publics et non privés. L'idée trouve son incarnation la plus manifeste dans la transformation des collections royales qui fait du palais du Louvre le Museum central des Arts, le 10 août 1793. Mais dès 1770, la ville de Rome s'était montrée innovante en matière de muséologie[3] avec la mise en œuvre du musée Pie-Clémentin. En 1816, c'est le Musée archéologique de Naples qui ouvre ses portes. Les voyageurs d'Italie, qu'ils soient auteurs ou personnages fictifs, ne se contentent alors pas de visiter ruines et monuments, ils se rendent au musée où ils croisent des fragments et des statues qui deviennent objets de fantasme. Statue et fragment sont en effet toujours liés : la statue antique est généralement mutilée et systématiquement amputée de son temps et de son décor. Ainsi, chez Théophile Gautier comme chez d'autres, « la rêverie de la reconstitution du corps féminin » se fait « à partir du fragment »[4].

[1]Chantal Liaroutzos, « L'invention des monuments dans les recueils d'*Antiquités* au XVIe siècle », *op. cit.*, p. 143.

[2]Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

[3]À propos de l'histoire des musées en Europe, voir notamment Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p. 39-60.

[4]Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines*, *op. cit.*, p. 304.

a. Le fragment

Le XIXe siècle est le moment où l'Histoire s'ouvre à l'objet : on ne se contente plus d'invoquer le passé par les textes de l'antique qu'on cite, mais on étudie, on décrit et on intégre à la fiction les objets du passé. Ainsi, la visite au musée permet d'offrir un cadre aux ekphraseis qui ne s'y réduisent cependant pas. Musées et collections ne sont que des écrins offerts à ce qui constitue le cœur de toute réflexion sur l'archéologie en fiction : la notion de fragment, comme cela a pu être étudié par Marie-Madeleine Martinet :

> La collection d'art et le musée sont enfin une réunion des traces du passé dans un lieu de l'esprit. Tous ces motifs supposent le rapport du fragment et de la totalité, l'écoulement du temps ayant détruit les ensembles dont il ne subsiste que des restes, et ils peuvent inversement symboliser la puissance intégratrice de l'imagination et de la mémoire, qui, à partir du fragment recrée un monde.[1]

Roland Mortier, dans *La poétique des ruines en France*[2], rappelle la distinction ruine-fragment opérée par Georg Simmel :

> La ruine est une apparition bien plus significative que ne le sont les fragments provenant de la détérioration d'autres œuvres d'art. […] En d'autres termes, le charme de la ruine consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une force de la nature.[3]

Donc, par opposition, le fragment reste pleinement humain et déplaçable. Conrairement à la ruine, il n'est pas lié à son environnement mais fait partie du grand musée imaginaire que commente André Malraux. En cela, sa signification est beaucoup plus labile : non seulement le fragment est manifestation d'une présence à laquelle on peut accorder des sens variés pas nécessairement historiques (fétichisation érotique, réflexion sur la mutilation...), mais il est également invocation d'une absence : celle des parties manquantes bien sûr, mais aussi celle de l'environnement auquel le fragment a été arraché pour être exposé. Loin d'amputer le vestige de son pouvoir, la mutilation permet à l'oeuvre de « gagner en puissance émotive, ce qu'elle perd en perfection formelle »[4]. L'écrivain pourra même trouver plus de valeur au fragment qu'à l'oeuvre

[1]Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, *op. cit.*, p. 7.

[2]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 10.

[3]Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, traduit par Alix Guillain, Paris, 1912, pp. 117-125.

[4]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 102.

intégralement préservée, puisque la lacune de la mutilation doit être comblée par l'imagination : « plus la ruine est endommagée, plus elle gagne en beauté, puisque le rôle de l'imagination y devient prépondérant »[1]. Le fragment est donc à la fois un motif récurrent et la première pierre sur laquelle se construit la fiction, et son exposition au musée renforce cet effet mutilant, puisque le vestige y est présenté comme amputé de son contexte.

> Le processus de la découverte, l'opération du déchiffrement, la reconstitution des œuvres et des gestes enchantent le parcours du visiteur, s'efforçant de concrétiser ce qui reste nécessairement très lacunaire, voire de présenter ce que la fouille a complètement détruit pour mieux le connaître. Bref, une série de glissements entre l'absence et la présence, la chose et le récit, la mort et la vie exigent à tout instant le recours à la puissance imaginative.[2]

C'est ainsi que Daniel Fabre et Christian Hottin définissent la visite d'un musée archéologique insistant sur la mise en branle de l'imagination du visiteur qui a un rôle à jouer dans la reconstitution fictionnelle du contexte dont l'objet est privé. Les récits de la latinité reprennent à leur compte cette expérience en mettant en scène des personnages visiteurs de musées. La visite au musée et l'observation de tout ce que la science archéologique a passé au crible de ses pratiques constituent en effet un topos des voyages d'Italie. L'archéologie permet également au lecteur d'être renvoyé à son expérience personnelle de touriste. C'est donc sans surprise que cela se répercute dans les récits de fiction ayant Rome ou Naples pour cadre, ces derniers reposant bien souvent sur les mêmes modes de description.[3]

> La résurrection d'une cité considérée comme décadente passe donc par la restitution fictive des objets à leur contexte. Pompéi est maintenant toute au musée, et on a substitué à la ville l'espace de la taxinomie.[4]

Les fictions contemporaines du temps de l'écriture jouent ainsi du motif de la visite au musée afin de faire reconstituer l'espace antique au personnage, et à travers lui au lecteur, à partir du fragment exposé. C'est somme toute une autre forme de voyage dans le temps qui est mise en mots ici. *The Marble Faun* débute ainsi significativement « dans l'un des salons de la galerie de

---

[1] *Ibid.*, p. 206.

[2] Daniel Fabre et Christian Hottin, « Préface », Claudie Voisenat (éd.), *Imaginaires archéologiques*, *op. cit.*, p. 1.

[3] Sur les descriptions dans les voyages d'Italie voir Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européeenes*, *op. cit.*

[4] Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines*, *op. cit.*, p. 306.

sculpture du Capitole, à Rome »[1] où les trois héros remarquent la ressemblance entre le Faune de Praxitèle et Donatello avant de poursuivre leur visite « de salle en salle dans cette fabuleuse galerie »[2]. Et c'est également dans un musée, celui de Naples, que prend racine l'intrigue d'*Arria Marcella :* Octave y découvre en effet le sein moulé de la jeune Pompéienne, qui sert parfaitement à jouer de l'opposition entre la présence (le sein qui *reste*) et l'absence (le corps auquel il a appartenu). Car il est important de ne pas réduire le motif de la visite au musée à une simple manifestation de la réalité imposante du tourisme, dont nos récits se font par ailleurs l'écho comme nous le verrons bientôt. Si le musée est important, c'est ainsi parce qu'il recèle les restes, les *fragments* de l'antique Rome qui servent de point de départ à l'intrigue comme à l'écriture. La description du musée a beau être parfois assez exhaustive, il n'en demeure pas moins que c'est souvent un seul objet qui focalise l'attention. Ainsi, dans *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité,* Marcus, le héros antique projeté au XIXe siècle, visite le musée de Naples et y découvre le masque mortuaire de celle qu'il a aimée alors qu'il vivait en 79. La vision de cet objet archéologique derrière la vitre lui rappelle le tragique de sa condition d'homme hors de son temps et c'est ce qui le pousse au suicide, mettant ainsi fin au récit. Comme le masque de l'amante de Marcus, le sein d'Arria Marcella se détache des autres objets exposés qui sont réduits à une énumération générique : « les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte »[3]. De même, dans *The Marble Faun,* la vision initiale du Faune de Praxitèle vient contaminer toute la suite de la visite qui se trouve elle aussi réduite à une simple expression englobante : « la multitude de nobles et charmantes formes »[4], qui ne souffre d'aucune comparaison avec le véritable objet de cette visite : le Faune, dont la seule présence réhausse la valeur des œuvres qui l'entourent : « Et pourtant, l'incarnation de l'antique Faune en la personne de Donatello donnait un caractère plus vivant à tous ces fantômes de marbre. »[5]. On retrouve cette même dynamique de la visite au musée, ne servant *in fine* qu'à mettre en valeur *un* objet, dans *Une nuit à Pompéi* d'Alain Jaubert *(op. cit.*). Dans ce roman, le narrateur fait un séjour à Naples qui prend rapidement une forte coloration érotique. Au début du roman, il fait la visite de la partie du musée archéologique de Naples consacrée à l'érotisme. Alors que le déroulé de la visite, se déployant sur une quinzaine de pages, est précis et les informations et descriptions archéologiques nombreuses, il est *un* objet qui rythme le récit et en détermine son intrigue : les seins de la guide, Anna Maria. Est-

[1]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun, op. cit.,* p. 7 : « *in one of the saloons of the sculpture-gallery, in the Capitol, at Rome* » (Nous traduisons.) Il s'agit de la première phrase du roman.

[2]*Ibid.,* p. 16 : « *from hall to hall of that rich galery* ».

[3]Théophile Gautier, *Arria Marcella, op. cit.,* p. 15.

[4]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun,* p. 16 : « *the multitude of noble and lovely shapes* ». (Traduction de Roger Kahn.)

[5]*Ibid.* : « *And, still, the realization of the antique Faun, in the person of Donatello, gave a more vivid character to all these marble ghosts.* ». (Traduction de Roger Kahn.)

ce dans un souvenir de *Arria Marcella* que l'auteur a choisi le nom de la jeune femme ainsi que de focaliser sa fascination érotique sur le sein ? Nous n'avons trouvé aucun indice en ce sens mais la question mérite d'être posée. Dans tous les cas, l'écriture fait des seins de la jeune guide un nouvel objet à contempler, dont la description se mêle aux objets antiques érotiques. C'est aussi ce qui marque le début de l'intrigue puisque le narrateur va nouer une relation amoureuse avec Anna Maria.

L'écriture du musée est donc à la fois un exercice de réalisme dans la description des pratiques touristiques, et un symbole de la convergence des époques dans ces romans : la visite du musée et la focalisation sur un objet servent à évoquer l'absence de l'antique. Soit le musée offre à l'imagination un point de départ à partir duquel se fantasme l'Antiquité (incarnée dans une femme, souvent), soit il rappelle l'absence : celle du dépouillement des lieux antiques. Que les personnages visitent les musées ou qu'ils parcourent la ville, ils sont entourés d'objet archéologiques (parfois objets d'art) et de vestiges que l'écriture s'attache à décrire. L'archéologie est ainsi utilisée comme motif par le biais d'une de ses manifestations, le musée. La visite au musée sert, dans les fictions antiquisantes ne se déroulant pas dans l'Antiquité, à jouer sur la dialectique présence-absence (la présence de l'objet rappelle l'absence du passé, qui peut être conjurée par l'imagination du visiteur) et à offrir un tableau général du passé. Mais la visite au musée est aussi une étape obligatoire du parcours touristique réel, et littéraire : l'écrivain du XIXe siècle cède facilement à l'utilisation de ce motif « à la mode » et y guide son lecteur. Dans les fictions se déroulant dans l'Antiquité, les décors eux-mêmes peuvent servir de musée : c'est le cas dans *The Last Days of Pompeii* où l'auteur reconstruit là aussi toute une ville en cherchant à faire du lecteur un visiteur de musée. Les notes de bas de pages et autres informations archéologiques fournies par Edward Bulwer-Lytton remplacent les cartouches explicatifs des musées pour un lecteur qui en apprend plus sur l'Antiquité en général que sur les personnages en particulier. Cependant, ce parcours archéologique tend à se faire moins présent au XXe siècle. La visite au musée n'a plus la saveur de la nouveauté comme au siècle précédent. Et à mesure que les œuvres se font moins pédagogiques, les vestiges sont présentés autrement que comme de simples collections destinées à donner une vue d'ensemble de l'antique. Au contraire, l'écriture a tendance à se focaliser sur un fragment en particulier, généralement anthropomorphique, auquel elle accorde un rôle du point de vue l'intrigue. En effet, le fragment est souvent à relier au motif de la statue (que nous allons détailler ci-après) : c'est Arria Marcella réduite à un sein ou encore la main de marbre de la Junon que le Comte Valerio révère. Dans le premier cas, le fragment sert de support à l'imagination : le sein est la première pierre de la reconstruction imaginaire qu'Octave – et Gautier à travers lui – entreprend et qui permet de redonner vie à la Pompéienne. Dans le second cas, le fragment joue son rôle de vestige, de « reste » d'une totalité à laquelle le Comte n'a plus accès, mais dont la présence permet elle aussi de mettre

en branle l'imagination. On retrouve également le fragment comme point de départ du fantasme dans *Gradiva* où c'est l'obsession pour un bas-relief qui conduit Norbert aux portes de la folie pour cause de sublimation névrotique. Le fragment est ainsi la première pierre de l'édifice imaginaire érotique que se construisent les personnages. Mais il permet également à un auteur comme Edward Bulwer-Lytton de convoquer le vestige pour inventer à partir de lui, tout en s'assurant un réalisme archéologique de bon aloi pour l'aspect didactique de son œuvre. Ainsi, cette scène :

> Un matin où [Nydia] se rendait selon sa coutume, au jardin de l'Athénien, elle rencontra Glaucus sous les colonnes du péristyle, avec un marchand de la ville : il choisissait des bijoux pour sa fiancée. Il avait déjà fait arranger son appartement ; les bijoux qu'il acheta ce jour-là y furent placés : ils n'étaient pas destinés à parer et à embellir encore Ione. On peut les voir aujourd'hui parmi les trésors exhumés à Pompéi, dans la chambre des Études, à Naples.[1]

À la suite de ce passage figure une note de bas de page de l'auteur indiquant : « Plusieurs bracelets, des chaînes et des bijoux ont été trouvés dans la maison de Glaucus. »[2] Edward Bulwer-Lytton joue ici sur la démarche de reconstitution : son séjour à Pompéi lui a permis de visiter les ruines et musées. De ces visites, il a retenu, parmi bien d'autres choses, des bijoux exposés à Naples, et c'est par la fiction qu'il donne sens à ce vestige réel. L'hypothèse de l'origine des bijoux ne saurait alors être qu'un mélange de connaissances historiques et archéologiques (c'est-à-dire que l'on est raisonnablement amené à éliminer certaines probabilités – une époque qui ne conviendrait pas, des coutumes alors inexistantes etc.)[3] et d'imagination, pour arriver à une proposition telle que : une patricienne s'est vue offrir ces bijoux à l'occasion de son mariage. C'est peu ou prou ce que fait ici Edward Bulwer-Lytton, partant d'une démarche archéologique qu'il dépasse au profit de la fiction afin de constituer une scène signifiante pour l'intrigue amoureuse de Nydia, jalouse de Ione. On note ici que la traduction que donne Hippolyte Lucas de la note de bas de page est très discutable car elle joue de la confusion entre réalité archéologique et fiction. En effet, les notes de bas de page de l'auteur sont nombreuses dans le roman et apportent toujours une information

[1]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 180-181 : *« One morning, when [Nydia] repaired to her usual task in the garden of the Athenian, she found Glaucus under the columns of the peristyle, with a merchant of the town; he was selecting jewels for his destined bride. He had already fitted up her apartment; the jewels he bought that day were placed also within it—they were never fated to grace the fair form of Ione; they may be seen at this day among the disinterred treasures of Pompeii, in the chambers of the studio at Naples. »*

[2]*Ibid.*, p. 181 : *« Several bracelets, chains, and jewels, were found in the house. »*

[3]Le vestige joue ici le rôle d' « effet-signe » au sens où Paul Ricœur le conçoit : « *La trace est un effet-signe*. Les deux systèmes de rapports se croisent : d'une part, suivre une trace, c'est raisonner par causalité le long de la chaîne des opérations constitutives de l'action de passer par là ; d'autre part, remonter de la marque à la chose marquante, c'est isoler, parmi toutes les chaînes causales possibles, celles qui, en outre, véhiculent la signifiance propre à la relation du vestige au passage. » (Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op. cit.*, p. 219.)

érudite et authentique, permettant au lecteur de faire un pont entre la fiction et son inspiration réaliste. Or, ici, en ajoutant le complément du nom « *de Glaucus* » le traducteur désigne la maison fictionnelle : Edward Bulwer-Lytton a en effet choisi d'attribuer la Maison du Poète Tragique à son personnage fictif. Cependant, dans la note originale il n'est fait mention que de « *the house* », désignant par là la réalité archéologique de la maison. Le traducteur crée donc dans la note un brouillage entre fiction et réalité qui n'a pas lieu d'être.

Dans les romans du XXe siècle, le fragment devient un modèle sur lequel l'écriture s'informe : au contact de l'objet-fragment, l'écriture s'allégorise.[1] La fragmentation de l'écriture est ainsi évidente dans *La Bataille de Pharsale* qui la pousse aux extrêmes, à la limite de la lisibilité. Nous ne reviendrons pas ici sur l'entrelac des différentes strates narratives qui composent le roman de Claude Simon, sur la discontinuité pourtant atténuée par le procédé de ligature qui permet, sur le modèle de la pensée par concaténation, de passer d'un fragment à l'autre. Cette démarche est ici bien plus tributaire de la démarche simonienne en général que du rapport à l'antique.[2] On retrouve d'ailleurs cette même obsession stylistique du refus de la liaison dans les autres manifestations artistiques de Claude Simon, telle que la réalisation du court-métrage *Triptyque* en 1975.[3] Il est du reste intéressant que Pascal Quignard lui-même ait choisi de commenter cet aspect de l'écriture simonienne, dont on va bientôt voir qu'il est fondamental pour lui :

> Le moderne comme absence de liaison. Comme refus de la liaison. Comme refus du lien – même social. Ce thème est très puissant chez Claude Simon. […] Le refus du remplissage. Le refus de l'unité. Le refus de la complétude. L'anti-couture. […] Chez Claude Simon il s'agit d'une véritable fragmentation.[4]

Car la mutilation, chez Claude Simon, dépasse la réalité de l'objet archéologique et menace aussi la littérature. Alors que les exemples donnés jusqu'ici concernaient des objets déjà abîmés, l'écriture simonienne *crée* la mutilation. C'est ce que Brigitte Ferrato-Combe relève :

---

[1]À propos de la description, Perrine Galand-Hallyn écrit : « Cette appropriation de l'objet par le texte permet, réciproquement, d'envisager le référent décrit comme un double métaphorique de l'écriture qui l'informe. » Cette formule nous semble bien rendre compte également de l'écriture fragmentaire à l'œuvre dans les récits de la latinité. (Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 565.)

[2]La pratique du fragment est ainsi la matrice de l'écriture simonienne : « Pour parvenir à rendre cette « pluralité simultanée » dans ses romans, Claude Simon emploie une technique qui s'apparente fortement à celle du collage, de l'assemblage. En effet, la réflexion sur la composition du roman en cours n'intervient souvent qu'après une phase – qui peut durer plusieurs années – de rédaction libre, au cours de laquelle l'écrivain produit des fragments (plus ou moins longs) de texte sans savoir encore quelle place ils occuperont dans l'ensemble. », Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, *op. cit.*, p. 43.

[3]Voir Bérénice Bonhomme, « Triptyque de Claude Simon. Du livre au film. Une esthétique du passage », paru dans *Loxias*, Loxias 11, mis en ligne le 07 décembre 2005.

[4]Pascal Quignard, « Postface » dans Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 207.

> Les textes de Claude Simon juxtaposent des fragments d'œuvres antérieures (citations tronquées de Proust, César ou Virgile, parmi beaucoup d'autres), des bribes de souvenirs, des images parcellaires d'une réalité toujours perçue dans l'éclatement et la dispersion.[1]

Ainsi, on trouve dans *La Bataille de Pharsale* (p. 92-93) un fragment de *L'Âne d'Or* d'Apulée (X, 22) dont l'incorporation est justifiée par l'analogie, entre deux scènes, que le lecteur doit établir seul : l'adultère entraperçu par le narrateur et l'acte sexuel entre Lucius l'âne et la dame de Corinthe. Ce fragment est donné à voir comme tel puisqu'il se distingue du reste du récit par l'emploi de l'italique. En revanche, il n'est nulle part fait mention de la source et c'est au lecteur, encore une fois, qu'il revient de reconnaître, ou non, qu'il s'agit là d'un extrait d'Apulée.[2] Plus encore que les citations latines qui parsèment les scènes de version entre le narrateur et son oncle, cet extrait d'Apulée prend tout son sens en tant que fragment littéraire mais aussi mémoriel. Le narrateur, dans un fragment de vie, se remémore un fragment de ses lectures. C'est ainsi parce que le fragment est ce qui est le plus proche du moment vécu que Pascal Quignard lui accorde autant de valeur. La comparaison est sans équivoque : « Comme dans nos vies ; pas de psychologie ; des morceaux extatiques suivis de trous noirs. Dans nos vies il y a beaucoup plus d'inénarrable que de narrable. »[3] Cette démarche mimétique, propre à la modernité, on la retrouve commentée plus longuement par Pascal Quignard lui-même dans ses écrits. En revanche, contrairement à Claude Simon, Quignard n'accorde pas que ce simple rôle au fragment qui se retrouve affublé d'une plus grande mission : dire l'antique.

Albucius se déploie ainsi autour de plusieurs types d'éléments : fragments de romans écrits par Albucius, puisque « aucun des romans de Caius Albucius Silus n'a été intégralement conservé »[4], fragments d'histoire littéraire, fragments de fiction sans fondement historique, fragments de reconstitution historique appuyée sur des archives, fragments d'essai sur le langage. Quignard revendique d'emblée cette discontinuité qui préside à l'écriture : « Je n'ai pas le dessein en composant ces pages de dérouler comme un fil la vie d'Albucius Silus », prévient-il en ouverture du deuxième chapitre. La fragmentation de l'écriture répond en effet au mouvement d'une pensée qui s'étonne parfois de sa propre discontinuité, comme l'illustre ce début de paragraphe : « Je découvre que je ne parle plus d'Albucius. Ce chapitre est une soudaine digression. »[5] L'auteur n'hésite pas à

[1]Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, *op. cit.*, p. 107.

[2]Claude Simon a beaucoup plus largement repris Apulée dans *Histoire*, comme l'a étudié Véronique Gocel, « Claude Simon et Apulée », *Vita Latina*, n°118, 1990, p. 8-15.

[3]*Ibid*, p. 208.

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 75.

[5]*Ibid.*, p. 73.

déconcerter le lecteur, ainsi la première phrase du douzième chapitre : « Au pied du rempart il y a aussi des roses, mais jaunes ».[1] *Aussi* ? Cet adverbe suppose un antécédent sémantique dont on ne trouve trace nulle part. Le lecteur a l'impression d'être face à un fragment dont il lui manque le début, sur le modèle d'un manuscrit retrouvé. On retrouve cette « fascination du fragmentaire »[2] dans les autres œuvres de la latinité de Pascal Quignard, et notamment dans *Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia*[3], quelque temps avant l'écriture d'*Albucius*. Ce roman (le terme est ici utilisé par défaut) n'est littéralement constitué que de fragments puisque c'est ainsi que l'auteur désigne les extraits de ce journal intime romain qu'il prétend authentique. La disposition sur la page de ces phrases ou morceaux de phrases entrecoupés de blanc figure avec force le caractère fragmentaire de l'écriture et du mouvement de la pensée que l'auteur cherche à mimer.[4] De même, la pratique citationnelle fréquente dans *Albucius* répond à cette logique fragmentaire à laquelle l'auteur la renvoie explicitement (nous soulignons) :

> Toute citation […] [est] l'insistant rituel selon lequel on mangeait le corps des morts, ou celui du dieu. Sacrifice pour s'en préserver, pour contenir ce pouvoir en le découpant en *morceaux* et l'ingérant *pour partie*.[5]

Mais on ne peut limiter l'interprétation du fragment comme modèle d'écriture à la seule retranscription mimétique de la pensée. Il faut ici indubitablement relier l'influence du fragment à la perception de l'Antiquité. Nous avons précédemment établi le lien intime que Pascal Quignard établit entre l'Antiquité et ce qu'il appelle la « cinquième saison », qui est ce temps paradoxalement hors-temps, *avant* le temps de la vie et du langage. Cette origine, il semble en trouver l'incarnation dans l'Antiquité, et dans la langue latine (nous y reviendrons bientôt). Il nous paraît pertinent de

---

[1] *Ibid.*, p. 106.

[2] L'expression est d'Irena Kristeva, qui centre son étude sur les *Petits Traités*. Voir : Irena Kristeva, *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

[3] Pascal Quignard, *Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.

[4] Sur le caractère fragmentaire des *Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia*, voir Mickaël Dubuis, *Pascal Quignard et la mécanique du retour : lecture de saison*, *op. cit.*, chapitre « Écriture valcamonicale et harrapique ». Par le recours au fragment, Roland Barthes espère lui aussi échapper à la reconstruction qui déforme en voulant donner du sens *a posteriori* : « ce choix est alors justifié à la manière gidienne « parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme » » (Roland Barthes, *Roland Barthes*, (1975), Paris, Seuil, coll. Points, 2010, p. 112). Mais le fragment n'est pas un non-genre, il est lui-aussi une rhétorique soumise à l'interprétation. L'échappatoire est alors illusoire et Roland Barthes souligne ainsi l'impasse du recours à la forme fragmentaire : « J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginairement sur moi-même, j'atténue le risque de transcendance ; mais comme le fragment […] est finalement un genre rhétorique et que la rhétorique est cette couche-là du langage qui s'offre le mieux à l'inteprétation, en croyant me disperser, je ne fais que regagner sagement le lit de l'imaginaire. » (*ibid.*, p 114).

[5] Pascal Quignard, *Petits Traités I*, (1981), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 173.

mettre en relation cette phrase matricielle que nous avons déjà étudiée, « Saison qui est en nous-mêmes l'inaltérable Antique. »[1], avec celles-ci :

> Cette cinquième saison est ce débris qui règne. Elle est ce « fragmentum » d'un « totum » qui n'est pas. […] Et il est vrai que cette saison est toujours le témoin d'une éternelle tempête. C'est la division d'un corps en deux. Puis d'une âme en deux. Puis la division de cette âme et de ce corps par l'invasion du langage.[2]

Il faut imaginer la cinquième saison comme un moment, un éternel présent qui échappe à la temporalité. Cette saison connaît deux bouleversements : la naissance (l'accouchement comme division du corps et de l'âme) et la fin de la période de l'infans (étymologiquement : qui ne parle pas). La cinquième saison est ce moment originel dont la plénitude, au sens ici d'intégrité, est rompue par deux fois. Elle n'est alors plus qu'un débris, un fragment. Si Pascal Quignard assimile la cinquième saison à l'Antique c'est donc à cause des analogies suivantes : l'Antique est le passé dans lequel notre civilisation puise son origine, comme la cinquième saison est un passé originel ; le latin, langue de l'Antique pour Quignard, est un état de langue d'avant la langue, ce qui se rapproche le plus de la cinquième saison infantile (au sens étymologique de l'adjectif) tout en permettant tout de même d'échapper au silence. Car le paradoxe est là : comment retrouver et transmettre un moment qui se caractérise par l'absence de langage, quand le langage est le seul moyen à notre disposition ?[3] Le fragment n'est pas propre à l'Antique pour Pascal Quignard, puisqu'il est la nature même de la cinquième saison. La relation est à regarder dans le sens inverse : l'Antique offre une architecture thématique parfaite à l'écriture fragmentaire quignardienne, à la fois parce que le matériau source est lui-même fragmentaire (que l'on parle ici de romans dont ne nous sont parvenus que des extraits, de biographies lacunaires, ou bien de ruines qui alimentent l'imagination) et parce que la retranscription de ce matériau lacunaire autorise, voire même *oblige*, dans le cas de Pascal Quignard, à adopter une écriture du fragment à même de rendre compte des vestiges qu'elle évoque.

---

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 74.

[2]*Ibid.*, p. 77.

[3]On est ici pleinement dans la théorie de la modernité du roman telle qu'interrogée par Philippe Forest dans *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, C. Defaut, 2007. L'expérience vécue qui échappe au langage, parce que le réel est impossible à dire, c'est pour Quignard la cinquième saison qui échappe au langage parce qu'elle le précède. Dans les deux cas la littérature est un palliatif : pour Philippe Forest et d'autres parce qu'ils se placent sous la tutelle de Georges Bataille pour qui « l'impossible c'est la littérature », pour Pascal Quignard parce que la cinquième saison peut « form[er] des trous ou des poches dans l'univers du temps. [Et] ces trous ont nom la lecture, la musique, l'« otium », l'amour. » (*Albucius*, p. 78) Dans les deux cas on retrouve l'idée de la détérioration : « déchirure » pour Philippe Forest, « fragment » ou « débris » pour Pascal Quignard.

L'une des incarnations du fragment, outre l'aspect fragmentaire de l'écriture que nous venons d'évoquer, est le recours aux sordidissimes. Le sordide est directement lié à l'*infans* par Quignard qui énonce : « *Sordidus infandus* »[1]. L'acte même de la naissance, décrit comme « un tout petit animal à la peau rebondie et visqueuse [qui] hurle dans le sang, les fèces et l'urine de la femme »[2], se fait dans le sordide. Tout ce que le langage refoule devient sordidissime, car les débuts de l'*infans* sont organiquement liés à ces sordidissimes, qui ont connu d'autres appellations selon les siècles. Ainsi, Pascal Quignard écrit dans *Sordidissimes* :

> Ce que le rhéteur romain Caius Albucius Silus appela au Ier siècle avant Jésus-Christ *sordidissima*, ce que Georges Bataille, à Paris, à la fin des années cinquante appela « part maudite », ce que Jacques Lacan, à Paris, au début des années soixante, appela « objet petit a », ce que les New-Yorkais à la fin du XXe siècle appelèrent *junk*, jadis sur les parois des corps, c'étaient des traces silencieuses, des lignes, des tatouages, des teintures, des parures.[3]

Il convient aussi de noter le rappel du « silence » qui accompagne les sordidissimes, comme autant de fragments de silence dans les interstices du langage. En intégrant des sordides, qui sont les fragments peu reluisants de ce qu'il reste de notre origine silencieuse, Pascal Quignard (et Albucius) se rapproche donc un peu de l'origine. Albucius lui-même se montre adepte des sordidissime : que ce soit dans la fascination pour le sexe féminin et le lait de nourrice ou dans son attrait pour les odeurs fortes, voire nauséabondes. Albucius était sordide parce qu' « il était resté enfant »[4]. C'est donc cela qui le rapproche de l'origine, et l'éloigne de la « civilisation » telle qu'incarnée par Auguste, dont Quignard raconte qu'il n'aimait pas le rhéteur, le trouvant « sauvage, anxieux, mélancolique »[5], soit tout ce qui coïncide avec sa démarche de remontée vers l'origine. Car le fragment qu'est le sordidissime s'oppose fondamentalement au « vœu social : retailler l'origine, nier l'animalité souche, rompre avec la communauté naturelle »[6].

Écrire le fragment c'est donc tenter de retranscrire la cinquième saison et choisir l'antique revient à choisir la forme la plus adéquate à l'expression de ce fragment, car l'Antiquité, plus encore sans doute que toute autre période, ne nous apparaît que mutilée :

---

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op. cit.*, p. 71.

[2]*Ibid.*

[3]Pascal Quignard, *Sordidissimes*, (2005), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007, p. 54.

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 116.

[5]*Ibid.*, p. 132.

[6]Pascal Quignard, *Sordidissimes, op. cit.*, p. 37.

> Toute œuvre d'art survivante est amputée, et d'abord de son temps. Sculpture, où était-elle ? Dans un temple, une rue, un salon. Elle a perdu temple, rue ou salon. Si le salon est reconstitué au musée, si la statue est encore au portail de sa cathédrale, la ville qui entourait le salon ou la cathédrale a changé.[1]

Outre le fragment, la statue (qui est presque toujours cassée, endommagée, abîmée, amputée telle la *Vénus* de Milo) permet de fournir à la création littérature un vestige réaliste, ou même réel, sur lequel elle s'informe. « La statue qu'on déterre et la partie qui permet de reconstituer le tout »[2] deviennent ainsi des motifs privilégiés de l'écriture de l'archéologie. Statue et fragment sont liés : la statue antique est toujours mutilée, toujours un vestige : ainsi chez Gautier « la rêverie de la reconstitution du corps féminin » se fait « à partir du fragment »[3].

[1]André Malraux, *Les Voix du Silence*, *I. Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 260.

[2]Dominique Pety, « Archéologie et collection », *op. cit.*, p. 220.

[3]Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines*, *op. cit.*, p. 304.

b. La statue

Ce n'est qu'au XVe siècle que l'on commence à déterrer les statues, mais c'est dans un premier temps moins dans un but archéologique qu'uniquement esthétique. C'est cependant déjà une avancée car jusqu'alors les bijoux étaient les seuls vestiges qui intéressaient vraiment, à cause de leur valeur marchande. Pour André Malraux, dans ses écrits sur l'art, la statue, d'abord grecque, est ce qui a « ordonné la sensibilité artistique de l'Europe »[1]. Cependant, il note judicieusement que c'est sur une conception erronée que repose cette influence car « nos musées suggèrent une Grèce qui n'exista jamais, […] Athènes ne fut jamais blanche »[2]. Si la statue inspire les artistes, écrivains y compris, nous allons le voir, ce n'est pas par réalité historique et archéologique, mais c'est en tant que représentation déjà oblique de l'Histoire. Ainsi, lorsque Goethe s'émerveille dans son *Voyage en Italie* – « ce qui nous est resté de plus sublime de l'antiquité, je veux dire les statues » (10 janvier 1788) –, il exprime déjà le fait que la statue n'est pas un témoignage fidèle de l'Antiquité, mais seulement le miroir déformant dans lequel on choisit d'admirer le passé. André Malraux pousse plus loin la distinction entre statues et autres vestiges archéologiques et attribue aux sculptures un pouvoir supplémentaire :

> [Les statues] n'ont pas survécu en tant qu'objets anciens, à la manière des pointes de silex ; pour nous, ce n'est plus d'un balbutiement qu'elles sont le témoignages ; elles sont œuvres d'art dans la mesure où, loin de jalonner le progrès, elles lui échappent. […] Ce passé-là n'est nullement l'ancienneté, c'est l'énigmatique présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort.[3]

À la simple remémoration du passé que permet le vestige, la statue ajoute une confusion temporelle et superpose à la dialectique passé-présent, celle de mort-vie. Les écrivains l'ont bien saisi, eux qui utilisent le motif de la statue pour jouer de l'image de la résurrection, qu'elle reste métaphorique ou qu'elle s'intègre dans le genre fantastique. Ainsi, que ce soit dans *The Last Days of Pompeii*, dans les fantaisies pompéiennes ou bien encore dans *The Last of the Valerii* et *The Marble Faun* où elle est au cœur de l'intrigue, la statue va presque toujours de pair avec le motif de la résurrection, quand elle n'est pas plus simplement confondue avec le corps humain vivant.

---

[1]André Malraux, *Les Voix du Silence, I. Le Musée imaginaire, Écrits sur l'art I, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 241. André Malraux formule cependant des jugements très sévères sur l'art romain, allant même jusqu'à renier sa simple existence : « si l'on cesse de confondre création et production, Rome n'a pas d'art. » (p. 1002.)

[2]*Ibid.*

[3]André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, I. La statuaire, op. cit.*, p. 1015.

La thématique est d'abord érotique[1] : ce sont les amoureuses de marbre Arria, Gradiva ou Junon (dans la nouvelle de James). La description du moulage du sein d'Arria Marcella est ainsi d'emblée inscrite du côté de la statuaire grâce à la comparaison « aussi pur de style que celui d'une statue grecque »[2]. Et cette rencontre prend les apparences d'une faute qui oblige Octavien à maintenir le « secret » alors qu'il « rougit » de ses émotions. Puis, plus tard, lorsque Arria Marcella lui apparaît en effet, elle est à nouveau décrite par le prisme de la statuaire : comparée aux marbres de Phidias ou Cléomène, ou bien à « la femme couchée de Phidias », elle a de « beaux bras de statue ». Sa posture semble toujours figée, que ce soit au théâtre, dans sa litière ou chez elle, « le menton appuyé dans la paume de la main »[3]. Elle se donne à admirer et rappelle la statue par sa fixité. Il est vrai que Théophile Gautier n'a de cesse de voir dans la statue un idéal féminin[4] : ses personnages féminins sont comparées à des statues ou servent de modèles à des sculpteurs. Cette fascination est bien entendu à mettre en relation avec le « rêve de pierre » tel que l'exprime Charles Baudelaire : la Beauté éternelle et immuable. En incarnant la Beauté dans une Arria Marcella déjà morte dont il ne reste que le moulage et l'esprit qui s'incarnera l'espace d'une rencontre, Gautier la fait échapper à l'usure du temps, car « rien n'est plus intolérable à Gautier que l'aperception simultanée de l'éternelle beauté et de l'éternel travail de dissolution qui en accompagne la présence »[5]. Quant à la Gradiva, Norbert rêve d'une femme qui se transforme en statue : son visage devient du marbre, son visage est comparé à celui d'une statue. Mais il ne faut pas se méprendre : ce qui fascine Norbert ce n'est pas l'immobilité mais au contraire le mouvement du pied de « celle qui marche ».

« Le regard permet l'éveil du désir érotique qui est stimulé par l'observation d'une œuvre plastique »[6], note ainsi Luciana Grasso à propos des œuvres de Gautier et Jensen, dont elle compare les mécanismes fictionnels. Cependant, la relation d'Octave à Arria Marcella est plus explicitement érotique : il est pris d'un « désir fou » pour elle et manifeste une attirance charnelle. En revanche, *Gradiva* nécessite un décryptage freudien, c'est sans doute parce que Jensen l'a si fortement inscrite dans une démarche allégorique de refoulement : Norbert est aveugle face à son obsession (qu'il ne cesse de rationaliser par des raisons professionnelles dues à sa profession d'archéologue), et comme

[1]En cela la « nationalité » de la statue est importante : en règle générale, la statue romaine et pompéienne est une femme, alors que la statue de tradition winckelmannienne est plutôt un homme.

[2]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 16.

[3]*Ibid.*, p. 67.

[4]Natalie David-Weill montre ainsi dans sa thèse que « toute femme décrite comme belle est comparée à une statue » dans les œuvres de Gautier. Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 100.

[5]Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, tome I, Paris, Plon, 1952, p. 317.

[6]Luciana Grasso, « La « fantaisie pompéienne de Gautier : *Arria Marcella* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984, p. 96.

le récit adopte une focalisation qu'on qualifierait volontiers de subjective (bien qu'elle soit à la troisième personne) tant elle est proche de Norbert, le lecteur n'est pas guidé dans une interprétation érotique de l'histoire. À l'inverse d'Octavien qui reconnaît son « amour rétrospectif » pour Arria, Norbert est dans le refoulement. Cependant, en dépit de ces ressemblances relevées par Luciana Grasso, il est une différence de taille : Octavien a bel et bien pour objet de passion le moulage d'une jeune femme, alors que le bas-relief de la Gradiva n'est que l'objet du transfert du désir érotique de Norbert, dont le véritable amour est Zoé. Pour le premier, la statue est une fin ; pour le second, elle n'est qu'un moyen. Norbert pourra satisfaire son désir, alors qu'Octavien est condamné au fantasme, la femme qu'il convoite restant inatteignable, puisqu'un « idéal rétrospectif ». La statue érotisée n'est pas rare dans les récits antiques, encore aujourd'hui comme en témoigne le récent roman d'Alain Jaubert, *Une Nuit à Pompéi*, qui s'ouvre sur une longue description sensuelle dont on ne comprend qu'au bout d'une page qu'il s'agit d'une ekphrasis et non de la description d'une véritable femme nue.

La statue qui menace ou revient à la vie est donc un motif courant de la littérature fantastique, et *Arria Marcella* comme *The Last of the Valerii* ne dérogent pas à la tradition. Mais la place de la statue dans les récits de la latinité dépasse le genre fantastique et est à inscrire du côté de la résurrection du monde latin perdu. C'est essentiellement dans les récits pompéiens que cela est patent, parce que dans la réalité de la catastrophe, les cendres qui ont recouvert les corps des habitants les ont comme changés en statue. C'est dans cette corrélation que se trouve sans doute la raison de cet incessant va-et-vient entre la statuaire et les Pompéiens. Dans la nouvelle fantastique de Gautier, on assiste par exemple à une contamination par le marbre des êtres censés être revenus à la vie. Ainsi nous dit-on que le bouvier qu'Octavien croise au début de son rêve a « une pose de statue à faire tomber Ingres en extase ». De même, les plis du peplum d'Arria semblent « fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène » et la jeune femme elle-même rappelle « la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon »[1].

Humanité – vivante ou morte, figée ou moulée selon les méthodes initiées par Fiorelli – et statue se confondent donc.[2] C'est ainsi que le narrateur du *Fou du Vésuve* remarque à propos d'un

[1]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 66.

[2]Il semblerait que cette contamination du corps humain par la pierre soit un motif toujours très vivace dans les imaginaires européens. Ainsi, très récemment, un épisode de la série de science-fiction britannique *Doctor Who*, qui se déroulait à Pompéi en 79, a construit son intrigue autour de l'idée que les habitants avaient déjà commencé à se changer en pierre avant même l'éruption. Malicieusement, le scénariste a choisi de reprendre les personnages bien connus du *Cambridge Latin Course* pour en faire les héros de cet épisode, ce qui permet de souligner l'importance de l'enseignement du latin dans l'inspiration présidant aux récits de la latinité, quelle que soit leur forme (Moran J. (scénariste) et Teague C. (réalisateur), 2008, « The Fires of Pompeii » (épisode) in Russell T. Davies (producteur), *Doctor Who*, Londres : BBC). On retrouve également un motif similaire dans le film d'horreur de série B de 1958, *The Curse of the Faceless Man* (Robert E. Kent), dont la bande-annonce met en scène un corps de pierre qui revient à la vie au milieu des ruines pompéiennes, pénètre dans le musée archéologique puis part à la recherche de son amour perdu.

« corps de plâtre » que c'est « un chef d'œuvre de la statuaire funèbre »[1] : le cadavre moulé devient le gisant. On retrouve cette association d'idée dans *Une Nuit à Pompéi* où le narrateur décrit longuement la technique de Fiorelli et ses moulages avant de conclure : « Le moulage à la Fiorelli est aussi une anticipation du collage. (…) et ces œuvres modernes sont des rappels de sculptures anciennes : elles sont à la fois des gisants et des masques mortuaires. »[2]

Mais la statue est également un modèle pour la conception du personnage : l'écrivain de la latinité semble très attaché à donner à ses personnages des caractéristiques sculpturales. Dans *The Last of the Valerii*, le Comte Valerio prend ainsi les traits d'une statue et ce dès le début du récit puisque Henry James insiste sur sa ressemblance avec le buste de Caracalla conservé au Vatican et que les éléments de la description évoquent sans peine la fixité du marbre : « ses grands yeux lumineux semblaient vous fixer comme une paire d'agates polies ».[3] Si cela peut s'expliquer par la dimension fantastique du récit, qui fait de Valerio un être d'une autre époque prédisposé à être fasciné par Junon à cause de sa ressemblance avec un vestige antique, ce n'est pas le cas dans *The Last Days of Pompeii*[4] où il semble important à l'auteur de pouvoir lier intimement le visage des personnages (ou des personnes défuntes) à une réalité archéologique palpable. Ione, l'héroïne des *The Last Days of Pompeii*, est décrite ainsi :

> Elle passa lentement et doucement sa main sur les traits penchés et à moitié détournés de la Grecque, traits qu'une seule image dans le monde peut dépeindre et rappeler ; cette image est la statue mutilée ; mais toujours merveilleuse, de sa cité natale, de sa ville de Néapolis, cette figure en marbre de Paros.[5]

Et Edward Bulwer-Lytton, fidèle à son habitude, précise en note de bas de page, toujours soucieux de donner une assise réaliste à son écriture : « Les restes merveilleux de la statue ainsi désignée sont dans le musée Borbonico. Une figure, pour l'impression et pour les traits, est la plus admirable de toutes celles que les sculpteurs antiques nous ont laissées. »[6] Il est intéressant de noter ici, outre le fait que la statue à laquelle le narrateur fait référence est abîmée, qu'à défaut de pouvoir

[1]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*, p. 33.

[2]Alain Jaubert, *Une Nuit à Pompéi*, *op. cit*, p. 186.

[3]Henry James, *The Last of the Valerii*, *op. cit.*, p. 26 : « *his large, lucid eyes seemed to stare at you like a pair of polished agates* ».

[4]Ce n'est pas non plus le cas dans *Le Fou du Vésuve.* Carlo, le guide qui affirme s'être réveillé dix-neuf siècles après l'éruption du Vésuve, parle ainsi de la fille de Diomède : « Avez-vous vu sur certaines médailles grecques ces admirables têtes de Pallas aux traits si nobles et si purs, avec ces grands yeux qui avaient fait nommer la fière déesse « Pallas aux beaux yeux » ? C'était tout le portrait de la belle Julia. » (Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*, p. 99.)

[5]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompei*, *op. cit.*, p. 128 : « *[…] as she spoke, [she] gently and slowly passed her hand over the bending and half-averted features of the Greek—features which but one image in the world can yet depicture and recall—that image is the mutilated, but all-wondrous, statue in her native city—her own Neapolis—that Parian face. »*

se souvenir de la vie de Pompéi à l'époque, dans ce processus de *memoria mortuum* qui constitue pourtant le fondement de la résurrection de la ville, les écrivains se tournent vers des souvenirs d'œuvres antiques.

Les objets archéologiques et notamment les objets d'art comme les statues bénéficient donc d'un statut à part dans le fonds historique auquel les auteurs ont accès. Ils dépassent leur fonction de simple source historique, dont nous avons étudié le traitement dans la deuxième partie de ce travail. Les objets archéologiques stimulent l'imagination, structurent les intrigues et donnent forme à l'écriture, avec le motif du fragment comme horizon commun. En plus d'être souvent mutilés du fait de l'action des siècles, ces objets sont en effet déplacés, mis au musée ou simplement amputés de leur temps, comme l'écrit André Malraux. Par conséquent, l'objet archéologique et surtout la statue, en tant que fragment d'une réalité plus grande, ou de par ses mutilations mêmes, permet d'offrir un point de départ à l'activité créatrice. La statue, par son anthropomorphisme, devient la premier jalon de la résurrection du passé, et le fragment devient à la fois un motif et un modèle pour l'écriture : mettre l'antique en fiction, c'est combler les lacunes par la force de l'imagination.

[6]*Ibid. : « The wonderful remains of the statue so called in the Museo Borbonico. The face, for sentiment and for feature, is the most beautiful of all which ancien sculpture gas bequeathed to us. »*

2) L'archéologue, entre modèle et satire

Dans l'exposition « Silence, on fouille ! »[1] consacrée à l'archéologie en fiction, la commissaire Cécile Sauvage a distingué trois types de représentation de l'archéologue : le savant, le détective et l'expert. Dans les fictions qui sont les nôtres, seule la figure de l'archéologue savant semble trouver sa place. L'expert se distingue en effet par une approche hautement scientifique dans ses méthodes et ses techniques et est donc plutôt le fait de représentations très récentes. Le détective archéologue sied mieux aux récits d'aventures, notamment cinématographiques. Les personnages des romans du XIXe siècle se reconnaissent donc plus aisément dans le type de l'archéologue savant, ce qui n'est pas surprenant compte tenu du fait qu'il s'agit sans doute là de la couche la plus ancienne de la représentation : le personnage de l'archéologue est d'abord, comme son homologue réel, un homme de savoir.

a. Le personnage de l'archéologue

L'archéologie étant la science sur laquelle s'appuient les œuvres de la latinité, il était logique que le personnage de l'archéologue se retrouve régulièrement dans les récits. Il est cependant évident que les romans se déroulant dans l'Antiquité ne proposent pas de personnage d'archéologue puisqu'une distance temporelle est nécessaire. Le motif de l'archéologue sert plus d'une fois à incarner les limites et les manquements de l'archéologie pour les écrivains. Souvent personnage secondaire, comme dans *The Last of the Valerii,* l'archéologue est cependant parfois personnage principal comme c'est le cas de Norbert Hanold dans *Gradiva* ou de Scaramouche dans *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*. Dans *The Last of the Valerii* également, le couple emploie un archéologue pour fouiller les sols de sa villa. Mais le terme « archéologue » lui-même est peu utilisé, Henry James lui préférant la forme adjectivale ou bien d'autres termes : « *archæological detective* »[2], « *excavator* »[3], « *explorer* »[4] et à plusieurs reprises « *little expert* »[5]. Si l'on retrouve ici nommément les deux autres figures, détective et expert, la faible caractérisation

[1]Cécile Sauvage (éd.), *Silence, on fouille ! L'archéologie entre science et fiction, op. cit.*

[2]Henry James, *The Last of the Valerii, op. cit.,* p. 60.

[3]*Ibid.,* p. 68.

[4]*Ibid.,* p. 64.

[5]*Ibid.*

du personnage ne permet cependant pas d'y voir une manifestation de ces deux types. Le refus d'employer le terme d'archéologue est sans doute à chercher du côté de l'approche dépréciative du personnage. Le narrateur regarde en effet d'un mauvais œil cet homme qui, certes, connaît son affaire, mais qui, justement, réduit l'acte de fouille à une affaire à monnayer. Quant aux ouvriers qui l'accompagnent, ils sont vus comme une simple main d'œuvre facilement corruptible à l'aide de quelques tonneaux de vin.

L'archéologue est aussi l'occasion de satire dans *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité* : Scaramouche est en effet un scientifique de renom, à qui « la science [tient] lieu de famille et d'amis »[1], dont les domaines de compétences sont multiples et qui se voit confier le poste de directeur des fouilles de Pompéi. Son premier acte de bravoure consiste à trouer d'un doigt peu habile la peau de la joue de la première momie qu'il découvre. Il va sans dire que le ton est d'ores-et-déjà donné : Scaramouche est une satire d'archéologue qui accorde plus d'importance à la science qu'à l'homme. Ce qui est une donnée que l'on va retrouver dans d'autres figures d'archéologue.

Dans *Gradiva*, le personnage principal est un universitaire, le « Doctor Norbert Hanold, Docent der Archäologie »[2] qui a suivi l'héritage familial[3] et dont la pratique conditionne toute l'expérience. Jean Bellemin-Noël dresse ainsi le tableau de sa formation : « Parmi les substituts forcés où il vivait, entre un père Livres et une mère Antiquité, comment aurait-il gagné le goût des autres ? »[4] En effet, ce n'est que par l'intermédiaire de sa science qu'il appréhende le monde. Il est montré comme un personnage aux réflexes scientifiques marqués, qui n'hésite pas à faire appel à un anatomiste[5] pour décider si la représentation du mouvement de pied sur le bas-relief qui l'obsède est conforme à la réalité. Norbert n'est pas un archéologue de terrain, contrairement aux représentations romantiques (nous employons ici le terme dans son acceptation la plus banale de « sentimental sans réalisme ») de l'archéologue explorateur auxquelles le cinéma, par exemple, nous a habitués. Si l'on nous dit qu'il a effectué plusieurs voyages en Italie et qu'il en a parcouru les ruines, il est en revanche bien caractérisé comme un homme de cabinet dont le plaisir réside plutôt dans la pratique casanière de son métier :

---

[1]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien Ressuscité, op. cit.*, p. 56.

[2]Wilhelm Jensen, *Gradiva, op. cit.*, p. 3.

[3]« *einziger Sohn eines Universitäts-Professors und Alterthumsforschers* » nous dit le texte, *ibid.*, p. 20. (Traduction de Jean Bellemin-Noël : « fils unique d'un professeur d'université spécialiste de l'Antiquité »).

[4]Jean Bellemin-Noël, *Gradiva au pied de la lettre, op. cit.*, p. 135.

[5]Wilhelm Jensen, *Gradiva, op. cit.*, p. 9.

> Ainsi se trouvait-il installé entre ses murs, ses livres et ses reproductions d'œuvres d'art, sans avoir besoin d'aucune autre fréquentation, évitant au maximum, comme vaine perte de temps, de voir des gens, se résignant par-ci par-là, très à contrecoeur à l'inéluctable fléau d'aller en société lorsque les vieilles obligations transmises par la famille le contraignaient à faire une visite.[1]

Si Wilhelm Jensen fait de Norbert un archéologue de cabinet c'est parce que le choix de sa profession relève du repli névrotique sur soi qui implique un rejet des interactions sociales métaphorisées par le motif récurrent des mouches, comme nous l'avons évoqué précédemment. En outre, on retrouve ici la caractérisation typique du scientifique socialement isolé dont Scaramouche était aussi un modèle. Son intérêt archéologique, en plus d'être un moyen de sublimation du fantasme amoureux, permet au personnage de rationnaliser ses décisions, dont le lecteur décrypte rapidement qu'elles ne sont dictées que par une obsession d'ordre érotique. Ainsi décide-t-il de partir sur un caprice retrouver la trace de sa Gradiva à Pompéi mais c'est après coup qu'il donne à ce voyage un sens archéologique :

> Bien que l'impulsion à faire un voyage lui fût venue d'un seul coup, sans qu'il pût en préciser l'origine secrète, à y mieux réfléchir il parvint à la conclusion que, bien entendu, il avait toutes chances d'en tirer profit au point de vue scientifique. Il lui était revenu qu'il avait négligé de vérifier un certain nombre de questions importantes pour l'archéologie à propos de plusieurs statues de Rome, et c'est là qu'il se rendait, sans s'arrêter en chemin, en une journée et demie de train.[2]

L'urgence n'est bien sûr pas archéologique mais érotique et Norbert cherche à rationnaliser son coup de tête en l'attribuant faussement à un besoin soudain de compléter des recherches.

L'érotisme c'est aussi ce qui caractérise l'archéologue de *Une nuit à Pompéi*, qui passe de « petite Cendrillon suante du musée » à « Vénus »[3] dès lors qu'elle sort du cadre du musée national où le narrateur a fait sa connaissance. Celle qui « prépare une thèse sur les graffiti amoureux de la région vésuvienne »[4] et a fait des fouilles à Stabies sert de guide nocturne au narrateur dans les ruines de Pompéi comme dans les pratiques sexuelles directement inspirées de l'Antiquité romaine

---

[1] *Ibid.*, p. 21-22 : *« Und so sass er zwischen seinen Wänden, Büchern und Bildern, keines andern Verkehrs bedürftig, sondern jedem als einer leeren Zeitvergeudung möglichst ausweichend und sich nur sehr widerwillig ab und zu in die unabwendbare Plage einer Gesellschaft fügend, deren Besuch altüberlieferte Verbindungen seines Elternhauses ihm aufnöthigten. »*

[2] *Ibid.*, p. 24-25 : « *Wenn auch der Antrieb zu einer Reise ihm aus einer unbenennbaren Empfindung entsprungen war, hatte die weitere Ueberlegung doch als selbstverständlich ergeben, dass sie einem wissenschaftlichen Zweck dienen müsse. Ihm war aufgegangen, dass er vernachlässigt habe, sich in Rom bei mehreren Statuen über einige wichtige archäologische Fragen zu vergewissern, und er begab sich, ohne unterwegs anzuhalten, in anderthalbtägiger Fahrt dorthin. »*

[3] Alain Jaubert, *Une nuit à Pompéi*, *op. cit.*, p. 169.

[4] *Ibid.*, p. 171.

qu'elle étudie. C'est que Anna Maria ne souffre pas du même mal que les autres figures d'archéologue : elle n'incarne pas la sèche érudition mais au contraire la sensualité. Sans doute parce qu'elle est une femme avant d'être une archéologue, dans ce qui a tout d'une représentation marquée par les canons de la littérature érotique. Car dans tous les autres cas, l'archéologue est au contraire là pour incarner les limites de la science archéologique.

b. Le problème de l'érudit sans cœur

Il n'y a pas un seul personnage d'archéologue entièrement positif dans nos œuvres. Tous sont ou critiqués ou invités à changer. L'archéologue est l'occasion pour les auteurs d'incarner les limites d'une science qui s'attache, semble-t-il, davantage au matériel qu'à l'esprit de l'antique. Gardons-nous bien d'affirmer ici que les auteurs récusent le savoir archéologique, nous avons démontré qu'il n'en était rien et qu'au contraire c'est là une science qui influence l'écriture de manière déterminante. De plus, l'aspect didactique, parfois fortement appuyé, écarte l'hypothèse d'un refus de l'érudition. Néanmoins, la critique d'une science « asséchante » en opposition avec les sentiments est largement présente.

Scaramouche, le scientifique renommé de *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité* est ainsi soupçonné par le contremaître de vouloir réserver au pauvre Marcus le même traitement qu'aux chats et grenouilles : « vous n'allez pas lui tendre les muscles, lui ouvrir le ventre, l'écorcher ? »[1] s'inquiète-t-il. Scaramouche, à qui le contremaître reproche d'avoir une pierre à la place du cœur, ne rassure d'ailleurs pas vraiment son second par l'expression qu'il emploie pour parler de Marcus : « une Antiquité vivante »[2]. L'adjectif qualificatif ne permet pas d'oublier tout à fait le caractère de vestige qu'assigne l'archéologue à l'homme bien vivant qui se trouve en face de lui. Lorsqu'un journaliste scientifique, lui aussi « dottore »[3], apprend la nouvelle de la résurrection de Marcus, il procède aux mêmes remarques déshumanisantes qui placent le Pompéien du côté des vestiges :

> - Comme toute Antiquité pompéienne, il rentre dans le domaine public, et si c'est aujourd'hui, ce sera demain, bon gré, mal gré, que vous devrez le restituer au musée national. […]
> - Mais Monsieur, songez aux soins qu'il faut à ce ressuscité ; il éprouvera à la fois une multitude de sensations nouvelles, et il peut se produire une certaine confusion dans ses idées. Comme vous le savez la science exige avant tout des observations systématiques.[4]

La satire permet ici l'exagération du traitement scientifique accordé au Pompéien : le début de la réponse de Scaramouche au journaliste laisse espérer une révision de son regard sur Marcus, un peu d'empathie, mais c'est immédiatement démenti par la seconde phrase de l'extrait qui rappelle

[1]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité, op. cit.*, p. 62.

[2]*Ibid.*

[3]*Ibid.*, p. 63.

[4]*Ibid.*, p. 65.

qu'il n'y a pour ce docteur d'intérêt que scientifique. La satire met en évidence la critique si communément faite aux impedimenta de l'archéologue que sont le matérialisme et la démarche guidée uniquement par l'érudition.

Les autres personnages sont parfois le porte-parole de l'auteur et adressent directement leurs reproches à l'archéologue. Ainsi, Fabio dans *Arria Marcella* :

> « Assez d'archéologie comme cela ! s'écria Fabio ; nous ne voulons pas écrire une dissertation sur une cruche ou une tuile du temps de Jules César pour devenir membre d'une académie de province, ces souvenirs classiques me creusent l'estomac. »[1]

Le désintérêt des personnages pour les anecdotes archéologiques n'est pas que le fruit d'un regard amusé sur la lassitude de la jeunesse qui préfère les bons plaisirs à l'érudition. Elle est aussi un moyen de rappeler que la science de l'antique s'est trop éloignée des sens et de l'esprit : les vestiges très prosaïques pris en exemple que sont la cruche et la tuile témoignent de ce recul de la pensée supérieure face à la matérialité. La satire est poussée encore plus loin dans *The Last of the Valerii* puisque l'archéologue, tout à ses considérations prosaïques, sacrifie même sa science à l'intérêt financier en acceptant de réenterrer la statue de Junon pour cent mille scudi.

La dimension trop intellectualisante de l'archéologie est également la cause du trouble de Norbert Hanold, qui se réfugie dans sa pratique pour échapper aux sentiments qu'il éprouve pour Zoé. Mais l'auteur de *Gradiva* a doté son personnage d'une qualité supplémentaire qu'il distingue explicitement de la science :

> Mais, peut-être dans une intention bienveillante, la nature lui avait en supplément mis dans le sang une sorte de compensation qui n'avait rien à voir avec la science, et dont il ne savait même pas qu'il était pourvu : une imagination extraordinairement vive, qui se mettait en valeur chez lui non seulement dans ses rêves, mais aussi souvent à l'état de veille et qui, au fond, ne lui rendait pas l'esprit spécialement propre à effectuer des recherches selon une méthode objective et rigoureuse.[2]

On assiste bien ici à une opposition entre la science et l'imagination, à une « correction » apportée par la nature à un esprit qui souffre de l'aridité de la science qu'il a choisie. La première

[1]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 34.

[2]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 23 : « *Doch hatte, vielleicht in wohlmeinender Absicht, die Natur ihm als Zugabe gewissermassen ein Correktiv durchaus unwissenschaftlicher Art ins Blut gelegt, ohne dass er selbst von diesem Besitzthum wusste, eine überaus lebhafte Phantasie, die sich bei ihm nicht nur in Träumen, sondern oft auch im Wachen zur Geltung brachte und im Grunde seinen Kopf für nüchtern-strenge Forschungsmethodik nicht vorwiegend geeignet machte.* »

fois que Jensen fait apparaître la Gradiva aux yeux de Norbert, c'est juste après avoir évoqué les limites de la science quant à la possibilité de retrouver une image vivante de l'Antiquité :

> Sa science ne s'était pas contentée de l'abandonner, elle l'avait laissé sans la moindre envie de la retrouver ; il ne s'en souvenait que comme d'une chose bien lointaine et dans son esprit, elle n'avait été qu'une vieille tante desséchée et ennuyeuse, la créature du monde la plus racornie, la plus superflue. Tout ce qu'elle énonçait avec un air pédant de ses lèvres ridées et qu'elle présentait comme étant la sagesse, ce n'était que pure grandiloquence pleine de vide, cela ne faisait qu'ergoter sur les pelures sèches des fruits de la connaissance sans rien révéler de leur essence, pulpe et noyau, sans rien apporter qui donne de la joie de s'en emparer. Ce qu'elle enseignait, c'était une vision d'archéologue, dépourvue de vie, et ce qui sortait de sa bouche, c'était une langue de philologue, morte. Rien de tout cela n'aidait à concevoir quoi que ce soit avec l'âme, l'affectivité, le cœur, qu'on l'appelle comme on voudra, mais celui qui portait en lui ce désir-là devait venir ici, unique être vivant seul dans la brûlante tranquillité de midi parmi les débris du passé, pour ne plus voir avec les yeux du corps, ne plus entendre avec les oreilles de chair. Et c'est alors que quelque chose surgissait sans faire un mouvement et se mettait à parler sans émettre un son – c'est alors que le soleil faisait fondre la rigidité funéraire des vieilles pierres, un ardent frisson les parcourait, les morts s'éveillaient et Pompéi commençait à revivre.[1]

La critique de l'archéologie comme science asséchante (« *eingetrocknete* ») est ici manifeste, tout d'abord dans la personnification féminine qui permet de jouer sur l'intérêt érotique en mettant en opposition une « tante » non désirable et, implicitement, Zoé que Norbert s'apprête à rencontrer. Pourtant, ce n'est pas la primauté du corps qui est ici mise en valeur, bien au contraire. Il y a en effet un déni du corps, non pas dans sa dimension érotique, mais dans ce qu'il a d'empirique : le corps est opposé à l'énumération « *der Seele, dem Gemüth, dem Herzen* » qui exprime la recherche du nom à donner à la spiritualité dont la science menace de priver le personnage. Le corps se voit refuser la possibilité de jouer son rôle habituel, ce qui conduit à la répétition de la négation « *nicht mit* » : la vue n'est plus assujettie aux yeux, l'ouïe n'est plus assujettie aux oreilles. C'est seulement à cette condition, d'où le lien logique de conséquence établi par « *dann* », que la vérité peut se révéler à Norbert. Comme en témoigne la répétition de la négation « *ohne* », en écho au double « *nicht mit* » ainsi qu'à la mention des deux sens, la vue et l'ouïe. Si le corps est superflu,

---

[1] *Ibid.*, p. 55-56 : « *Seine ganze Wissenschaft hatte ihn nicht allein verlassen, sondern liess ihn auch ohne das geringste Begehren, sie wieder aufzufinden; er erinnerte sich ihrer nur wie aus einer weiten Ferne, und in seiner Empfindung war sie eine alte, eingetrocknete, langweilige Tante gewesen, das ledernste und überflüssigste Geschöpf auf der Welt. Was sie mit hochgelehrter Miene über die verrunzelten Lippen brachte und als Weisheit vortrug, war Alles eitel leere Wichtigthuerei, klaubte nur an den dürren Schalen der Erkenntnissfrüchte herum, ohne von ihrem Inhalt, dem Wesenskerne etwas zu offenbaren und zu innerem Verständnissgenuss zu bringen. Was sie lehrte, war eine leblose archäologische Anschauung, und was ihr vom Mund kam, eine todte, philologische Sprache. Die verhalfen zu keinem Begreifen mit der Seele, dem Gemüth, dem Herzen, wie man's nennen wollte, sondern wer danach Verlangen in sich trug, der musste als einzig Lebendiger allein in der heissen Mittagsstille hier zwischen den Ueberresten der Vergangenheit stehen, um nicht mit den körperlichen Augen zu sehen und nicht mit den leiblichen Ohren zu hören. Dann kam's überall hervor, ohne sich zu regen, und begann zu reden ohne Laut – dann löste die Sonne die Gräberstarre der alten Steine, ein glühender Schauer durchrann sie, die Todten wachten auf, und Pompeji fing an, wieder zu leben.* »

c'est que la vie dont il est question échappe aux manifestations empriques. Mais Jensen va plus loin, puisqu'il reprend, en en détournant quelque peu la signification première, l'idée du *soma-sema* : le matériel auquel l'archéologie s'attache, et donc le corps à travers elle, s'oppose à la vie. Le champ lexical funèbre (« *leblos*, *todte* »), qui qualifie l'archéologie, fait du corps par lequel cette pratique s'exécute, une sorte de nouveau tombeau. Or, le retour à la vie (« *wieder leben* ») ne peut se faire que pour ceux qui savent voir autrement qu'avec les yeux et écouter autrement qu'avec les oreilles. Outre cette vision plutôt romantique de l'opposition corps-âme, on peut remarquer une primauté du spirituel sur le matériel au niveau de la connaissance apportée. Ce qui est déjà plus inattendu. En effet, appréhender l'Antiquité du point de vue de la sensibilité plutôt que de l'intellect apporte plus de plaisir (on retrouve la racine du mot « *Genuss* » dans « *Verständnissgenuss* ») : cette conviction était attendue chez un écrivain. Mais que ce dernier affirme que la connaissance par la sensibilité est supérieure d'un point de vue intellectuel, est plus surprenant. C'est pourtant ce qui se passe ici : l'archéologie est accusée de n'avoir qu'un rôle superficiel face à la connaissance et on lui reproche sa pédanterie, ce qui est souvent mis en relief dans les satires d'archéologues et de scientifiques en général. L'archéologie reste à la surface (« *Schalen* ») et ne parvient jamais vraiment à atteindre les profondeurs (« *Inhalt* ») spirituelles propres à donner une véritable connaissance de l'antique.

En un sens, même *La Bataille de Pharsale*, qui ne comporte pourtant aucun personnage d'archéologue, fait écho à cette position. En effet, en ouverture de la partie II, Claude Simon a choisi de mettre en exergue cette citation de Proust :

> Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels.[1]

S'affirme ici la volonté d'adopter une démarche de respiritualisation face au matériel, et la comparaison avec l'objet archéologique que sont les hiéroglyphes permet de souligner, par un choix d'image signifiant pour l'écriture de l'antique, la nécessité de rechercher un sens, au-delà de la simple réalité matérielle. C'est là un regard qui ne se limite pas à l'archéologie. Claude Simon cherche un sens au-delà du réel en confrontant sans cesse souvenirs réels (et archéologiques) et œuvres d'art (essentiellement picturales). Cette importance de l'art et de la fiction pour trouver du sens a des échos dans d'autres œuvres.

[1]Marcel Proust, cité par Claude Simon dans *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 99.

Dans *Le Fou du Vésuve*, le narrateur s'exclame à propos de son guide (qui est censé être un Pompéien de 79 qui s'est réveillé de son coma au XIXe siècle) : « Après une journée ou deux passées avec lui vous en saurez plus sur notre ville morte qu'après des années d'étude dans une bibliothèque ou un musée. »[1] Notre hypothèse est ici que cette remarque est à interpréter de manière métafictionelle : il semblerait que le savoir transmis par un personnage de fiction soit plus pénétrant que l'étude. L'auteur du *Fou du* Vésuve, Alexandre Bessot de Lamothe est d'ailleurs un homme à la démarche scientifique (paléographe) qui a choisi la fiction pour transmettre son savoir.

Les limites de l'archéologie, son inefficacité à étancher la soif de savoir de l'homme, n'ont d'égale influence que le besoin du savoir archéologique nécessaire à l'écriture de vérités sur l'antique. La sensibilité littéraire, et l'art plus généralement, deviennent alors pour les écrivains qui font le choix des œuvres de la latinité, un nécessaire secours à l'évocation efficace et même au didactisme de leur démarche.

L'archéologie semble considérée par les écrivains comme la science privilégiée de l'antique, et il est manifeste que sa constitution est allée de pair avec le renouveau de la fiction antiquisante. De fait, l'archéologie s'est incorporée à la fiction à la fois comme motif et comme modèle. Comme motif d'abord, l'archéologie se retrouve dans les personnages d'érudits archéologues, dans la fascination pour les objets au cœur des intrigues, et surtout pour les statues dont l'anthropomorphisme permet de jouer sur la métaphore de la résurrection. La thématique récurrente des visites (au musée ou dans une antique maison romaine qui devient un lieu touristique par l'acte descriptif de l'auteur) n'est qu'une autre forme de motif archéologique, se plaçant du côté de la réception des découvertes plutôt que de l'acte archéologique. Mais c'est surtout par la place que cette science accorde à la reconstitution, au colmatage des lacunes, que l'archéologie inspire le plus largement les auteurs. L'écriture devient celle du fragment : elle se fait fragmentaire pour dire l'antique et ce qu'il nous en reste, et elle reconstruit la réalité historique mutilée par l'oubli. Les changements scientifiques du XIXe siècle sont donc déterminants pour l'écriture de la latinité. Mais ce ne sont pas les seuls à jouer un rôle dans la constitution des invariants de représentation de l'Antiquité latine en fiction et il faut tenir compte des changements sociétaux amenés par le développement du tourisme. La mode de l'orientalisme qui va en découler se reflète dans des récits de la latinité qui empruntent certaines de ses caractéristiques à la littérature de l'exotisme. Mais si les romanciers parviennent si facilement à faire surgir de l'exotisme dans leurs œuvres, c'est aussi parce que la latinité recèle déjà en elle une forme d'ailleurs, temporel et linguistique.

[1]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve, op. cit.*, p. 67.

II. Une écriture de l'ailleurs

Comme nous avons pu le voir dans la première partie de cette étude, le développement du tourisme, et notamment du voyage d'Italie, a eu un impact majeur sur l'écriture de l'antique : les rêveurs d'Antiquité ont pu faire l'expérience directe et personnelle de l'héritage latin. Il était donc attendu que les auteurs intègrent dans leurs fictions les mêmes moyens qui leur ont fait découvrir l'Italie. Au cours du XIXème siècle, Pompéi perd de son importance au profit de l'Orient vers lequel les recherches s'orientent davantage : « le motif littéraire du voyage oriental et exotique remplace ainsi progressivement celui du Grand Tour et du voyage en Italie »[1] qui avait dominé le XVIIIème siècle. Ce basculement d'une mode à l'autre explique peut-être aussi que l'exotisme se retrouve dans nos romans latins, sous l'effet d'un mélange des influences. Outre cette intégration de l'aspect touristique dans les récits, le voyage et l'évolution du regard sur l'ailleurs conduisent à l'élaboration d'un nouvel exotisme *temporel* et plus seulement spatial. Mais l'évocation la plus manifeste de l'étrangeté au sein du texte reste l'écart de langue créé par le surgissement du latin. Ces différents procédés – motif du tourisme, exotisme temporel, citations latines – permettent de former une écriture de l'ailleurs qui a pour particularité de dire moins le lointain que l'origine.

1) Exotisme

> L'exotisme est *peinture* de l'étranger, art de capter cette différence pour en faire le principe d'une nouvelle esthétique. À son aboutissement, la rêverie exotique réalise ce paradoxe de convertir une visibilité en lisibilité.[2]

C'est ainsi que Jean-Marc Moura définit largement l'exotisme, avant d'en réduire le champ géographique opératoire : l'exotisme est censé être le « pittoresque du non-européen »[3]. Si l'on s'inscrit dans les théories de Jean-Marc Moura, il semble alors erroné de considérer qu'il puisse y avoir de l'exotisme dans le Voyage d'Italie ou dans les récits de la latinité. Il en écarte d'ailleurs explicitement la possibilité :

---

[1]Livio Boni, *Freud et la question archéologique*, *op. cit.*, p. 27.

[2]Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 6.

[3]*Ibid.*, p. 13.

> Le périple en Italie est la plupart du temps un pélerinage vers les sources antiques […] qui a pour but, avoué ou non, de retrouver les origines de la culture occidentale, non de s'intéresser à ce qui lui est étranger. On ne saurait, en toute rigueur, le qualifier d'exotique.[1]

Pourtant, il est indéniable que l'écriture de l'exotisme a prêté ses procédés poétiques aux descriptions de l'Italie dans les fictions antiquisantes. De plus, à mesure que l'exotisme s'affadit[2], le repli vers les origines dans l'exotisme temporel semble nécessaire. Alors que l'espace perd en inédit, l'archéologie, pompéienne notamment, est pourvoyeuse de découvertes. Elle devient un nouveau moyen d'appréhender le Divers, ce qui entre en écho avec la « progression de l'appréhension pragmatique du cadre spatio-temporel. Géographie, topologie, botanique sont sollicitées »[3] à partir du XVIIIe siècle. Jean-Marc Moura refuse l'Europe comme exotique car il distingue exotisme (comme altérité) et origine (comme état précédent du même). Pourtant, la distance temporelle permet à l'Europe, et particulièrement à l'Italie, de redevenir un lieu de découvertes. L'Histoire peut être dépaysante, on y retrouve du mystérieux, du Divers, de l'incompréhensible.

Nous verrons donc d'abord comment l'écriture de l'exotisme influence les fictions antiquisantes à travers la thématique de la visite touristique, puis comment se constitue un exotisme historique.

a. Parcours touristique : Rome et Pompéi

Au XIXe siècle, les villes italiennes que sont Naples, Florence et bien sûr Rome, deviennent un motif fréquent dans la littérature. Le Voyage d'Italie est en plein essor et la péninsule devient la destination obligée de bon nombre d'écrivains.[4] C'est ainsi que Edward Bulwer-Lytton a commencé la rédaction de *The Last Days of Pompeii* en Italie, tout comme *Arria Marcella* est une

[1] *Ibid.*, p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 23 : « Les contrées sauvages ne s'offrent plus aux modernes comme des espaces mystérieux. Le pittoresque, encore prisé au début du XIXe siècle, devient cliché littéraire. Aucun voyage ne peut plus prétendre à des découvertes stupéfiantes. L'imagination seule est encore capable de se donner le spectacle de territoires réellement exotiques. »

[3] *Ibid.*, p. 22.

[4] Voir notamment Marie-Madeleine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, *op. cit.*, à propos du traitement des villes dans les récits de voyages qu'elle caractérise ainsi : « Les traits du site et de l'art de chaque grande cité – Naples, Rome, Florence – deviennent un symbole, un thème structural, description qui par emprunt est prise pour motif affectif ou image du moi, parfois avec recul. » (p. 165).

fiction se substituant à certaines pages du carnet de voyage de Théophile Gautier. Deux pôles émergent dans les récits de la latinité : la grande ville (Rome au premier chef) et Pompéi. Puisque nous avons affaire à des récits de fiction, se pose la question de l'abstraction du lieu. Il ne s'agit pas ici de jauger la pertinence ou l'authenticité des descriptions géographiques, mais de se pencher sur la distinction entre Rome comme lieu et Rome comme idée.[1]

De par sa longue tradition littéraire et les fantasmes dont elle a été investie, la ville de Rome n'apparaît pas vierge à ses visiteurs, ni même aux lecteurs des récits la concernant. Voyager à Rome c'est *retourner* à Rome, lire une description de Rome c'est *reconnaître* Rome.[2] Le narrateur de *The Marble Faun* s'adresse même directement aux lecteurs : « Debout au milieu de tant de poussière, il est difficile d'épargner au lecteur les lieux communs de l'enthousiasme, sur lesquels des centaines de touristes ont déjà insisté. »[3] La déception ne réside pas dans le décalage entre espace rêvé et espace réel, comme c'est souvent le cas,[4] mais plutôt du côté de l'idée d'une banalisation de la magie du lieu, qui n'est pas sans rapport avec le tourisme grandissant favorisé par la mode du voyage d'Italie. Les touristes, anglais surtout, subissent d'ailleurs la satire de plusieurs de nos auteurs. Nous y reviendrons. L'excursion romaine est devenue tellement commune, à en croire les écrivains, que Nathaniel Hawthorne se permet une parenthèse allant dans ce sens : « L'entrée (nos lecteurs la connaissent sans doute car tout le monde aujourd'hui est allé à Rome) est située immédiatement au-delà de la *Porta del Popolo*. »[5] Il est difficile de ne pas percevoir dans cette remarque une pointe de sarcasme. Théophile Gautier se permet d'ailleurs le même genre de remarque désinvolte : « Le corricolo […] est trop connu pour qu'il soit besoin d'en faire la description ici […] »[6]. Si Alexandre Dumas parvient à préserver la magie de la découverte de l'Urbs, c'est parce que l'écriture utilise Acté comme médiatrice de la description. La jeune fille candide, qui n'a de Rome qu'une image forgée par quelques histoires, peut s'émerveiller : « Arrivée au sommet, Acté jeta un cri de surprise et d'admiration: elle venait, au bout de la voie Appia, de

[1]Voir Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome, op. cit.*.

[2]En un sens, Alexandre Dumas fait une expérience identique avec la région napolitaine. Pour le romancier, se rendre à Pompéi c'est retourner d'où l'on vient, se rappeler ses origines, si bien que le départ fait naître la nostalgie de celui qui émigre : « En m'éloignant de ce pays enchanté, j'éprouvais donc quelque chose de semblable à ce qui doit se passer dans l'âme de l'exilé disant un dernier adieu à sa patrie. » (Alexandre Dumas, *Le Corricolo : Impressions de voyage*, tome I, *op. cit.*, p. 232.)

[3]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun, op. cit.*, p. 124 : « *Standing amid so much ancient dust, it is difficult to spare the reader the commonplaces of enthusiasm, on which hundreds of tourists have already insisted.* » (Nous traduisons.)

[4]Voir la thèse de Christophe Imbert, *Rome n'est plus dans Rome, op. cit.*, et notamment les chapitres consacrés au topos de la recognitio.

[5]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun, op. cit.*, p. 56 : « *The entrance to these grounds (as all my readers know, for everybody nowadays has been in Rome) is just outside of the Porta del Popolo*. » (Nous traduisons.)

[6]Théophile Gautier, *Arria Marcella, op. cit.*, p. 17-18.

découvrir Rome dans toute son étendue et toute sa splendeur. »[1] Pour que la description de Rome n'amène pas la déception, il faut donc le recours à un personnage vierge de toutes préconceptions. Il faut éviter la *recognitio* justement. Dès lors qu'il s'agit d'un personnage nourri de littérature et baigné dans une époque touristique, les évocations sont sujettes au risque de la déception. C'est ce qu'on retrouve dans le récent roman de Stéphane Audeguy, *Rom@*. Dans cette œuvre qui mélange les temporalités, c'est la ville elle-même qui narre son histoire et affiche son caractère touristique :

> Pendant longtemps, je n'ai même pas songé à voyager. À quoi bon, puisque le monde venait à moi, depuis des siècles ? Une inusable noria déversait ici, depuis le Moyen Âge, la foule immense des pèlerins fervents, des hordes d'Ostrogoths, des marchands ibères, des Vandales, les affranchis de tout l'Empire, des esthètes allemands, anglais, américains, français. Ils plongeaient studieusement dans leur guide des merveilles de Rome, dans leur Baedeker, dans leur Guide bleu ou vert, barbouillaient des aquarelles au Campo Vaccino, engloutissaient des assiettes de pâtes fraîches, achetaient des souvenirs, des scapulaires, des amphores de vin et des bouteilles d'huile.[2]

La première énumération brasse indifféremment les différentes types de visiteurs, incluant barbares et adeptes modernes du Grand Tour, alors que la seconde permet de tracer le chemin d'un déclin, de l'intérêt érudit et esthétique à la consommation marchande d'un lieu. Outre cette critique stéréotypée du tourisme, on retrouve la topique de la déception, créée par la confrontation de deux expériences, imaginaire et empirique. En effet, le roman met en scène Nano, un jeune Indien, recruté par une équipe professionnelle pour participer à la deuxième édition des jeux Vidéolympiques dont la compétition se tient à Rome, dans le Circus Maximus. Car Nano est un expert du jeu vidéo *Rom@* qui se déroule dans la Rome antique. Dans ce roman, c'est ainsi la modernité du jeu vidéo qui transmet l'image fantasmée de la Ville, que la littérature classique se chargeait auparavant de véhiculer. Et ce avec encore plus de réalisme puisque le virtuel permet d'incarner un personnage qui parcourt véritablement l'Antiquité :

> [Nano] se promène avec émerveillement dans les rues de la ville électronique, brillante, lissée, propre. Il aime les lignes pures et lumineuses des temples immaculés, les ombres roses de la brique et des tuiles, les douces ellipses des gradins, dans les stades ou les théâtres, la majesté des basiliques, l'épure des thermes aux élégantes mosaïques, aux eaux tranquilles.[3]

[1]Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 69.

[2]Stéphane Audeguy, *Rom@*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 2011, p. 77.

[3]*Ibid.*, p. 48.

La Rome imaginaire est une Rome atemporelle, parce qu'elle est une Rome mythique. En tant que telle, sa confrontation avec la réalité ne peut que créer la déception, ce qui est le cas pour Nano qui « est frappé par la petitesse des rues, par la grisaille » et à qui « tout paraît minable »[1]. Ce sentiment de déception a été mis en lumière par Christophe Imbert et Marie-Madeleine Martinet et nous n'avons fait ici qu'en montrer la survivance dans quelques récits de fiction modernes, y compris les plus récents. En revanche, il nous semble que la place de Pompéi a fait l'objet de moins d'études. Notre démarche a pour but d'ajouter au diptyque géographique « espace vécu – espace perçu » un troisième élément : l'espace rêvé. Or, c'est Pompéi, lieu à part car figé dans le temps, qui semble offrir aux écrivains le matériau le plus fécond.

Nous avons déjà montré à quel point la redécouverte de Pompéi a pu être capitale pour l'archéologie et pour la croissance de l'intérêt public pour l'histoire et ses vestiges. Pompéi est sans doute plus important encore en tant mythe littéraire qu'en tant que modèle épistémique. Au XIXème siècle, la ville perd peu à peu son statut d'objet de littéraire de savoir au profit de celui d'objet fantasmatique. En ce sens, il est logique que *The Last Days of Pompeii* soit une charnière : à la fois premier roman historique de la latinité et dernier avatar d'une littérature où Pompéi est si fortement objet de savoir et d'érudition. Pompéi a été beaucoup utilisée comme cadre de romans chrétiens, parce qu'elle offre la clôture réconfortante du châtiment divin sous l'apparence de l'éruption du Vésuve, tout en permettant d'évoquer à la fois la décadence et l'opposition entre les religions orientales corrompues et les communautés chrétiennes naissantes. Pourtant, la présence de chrétiens à Pompéi demeure douteuse... Mais c'est en tant que nouveau paradigme, où le matériel prend le pas sur la source livresque classique[2], où la vie quotidienne devient au moins aussi importante que les grands événements historiques, que Pompéi est intéressante. Le milieu du XIXe siècle voit l'intensification des recherches à Pompéi, à mesure que les sciences historiques et archéologiques s'affirment. Pour la première fois, on a accès à des traces nombreuses et évocatrices de la vie quotidienne. Pompéi renvoie à la réalité antique ordinaire, là où la Grèce n'a à offrir que des ruines sublimes et où Rome incarne l'Antiquité noble. L'intérêt porté sur la vie privée trouve un souffle nouveau dans ces découvertes, et il n'est pas étonnant que la fiction s'empare de ces êtres

[1]*Ibid.*, p. 63.

[2]Chateaubriand note cette supériorité de l'empirisme sur la connaissance livresque : « On apprendrait mieux l'histoire domestique du peuple romain, l'état de la civilisation romaine dans quelques promenades à Pompeïa restaurée, que par la lecture de tous les ouvrages de l'antiquité. » (Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1475.)

quasi anonymes à qui on peut enfin inventer librement rêves et désirs, tout en s'appuyant sur une réalité archéologique.[1] Et ce dès 1834, avec Edward Bulwer-Lytton qui ouvre la voie.[2]

C'est cependant le genre fantastique qui profite le plus de ce terrain de jeu. Les ruines de Pompéi sont marquées par un phénomène de présence-absence, un lieu qui peut être vu comme hanté et qui devient le cadre privilégié d'apparitions fantômatiques, comme dans *Arria Marcella* et *Gradiva*[3]. Pour Meilee D. Bridges, Pompéi a pour nature d'être « un seuil entre le réel et le fantastique »[4]. Outre les œuvres déjà évoquées ici, nous nous sommes intéressée à celles citées par Marie-France David de Palacio dans son article « Pompéi dans la littérature fantastique (1850-1900) »[5]. En premier lieu, *Le Fou du Vésuve*[6] d'Alexandre Bessot de Lamothe (archiviste paléographe : on retrouve ici l'intérêt des scientifiques pour ces romans de la latinité) joue sur l'indécision portant sur la nature d'un guide. Dans ce petit roman d'environ 140 pages, le narrateur, en visite à Pompéi, rencontre un effet un guide qui affirme être un authentique Pompéien qu'une pierre a assommé pendant l'éruption et qui s'est réveillé plusieurs siècles après. « Comme Virgile guidant Dante aux Enfers »[7], Carlo explique et recrée par la parole la vie pompéienne d'avant la catastrophe, à la grande surprise du narrateur, bien troublé par une telle précision.

La seconde nouvelle que M.-F. David de Palacio cite est beaucoup plus clairement ancrée du côté du fantastique, en même temps que du conte satirique. Dans *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*[8], Scaramouche, directeur de fouilles à Pompéi, découvre dans un tombeau un cadavre momifié du Ier siècle après Jésus-Christ. L'archéologue le réveille grâce à la fumée de son cigare qui fait éternuer la momie. Il s'agit de Marcus Junius Flaminius, qui pour échapper au chagrin de voir celle dont il était amoureux se marier avec un autre, s'est fait enterrer pour trente ans, sur le modèle d'un fakir dont il avait eu la connaissance. Malheureusement pour lui, le Vésuve entra en éuption quelques jours plus tard, et il fut oublié. Marcus devient alors un nouveau Persan à

---

[1]George Steiner donne une autre raison à cet intérêt passionné pour Pompéi, qu'il inscrit dans une fascination pour la destruction : « C'est précisément à partir de 1830 qu'on observe l'apparition de rêves à rebours bien symptomatiques, visions de la cité dévastée, fantasmes d'invasions vandales ou scythes, images de coursiers mongols se désaltérant dans les fontaines des Tuileries. » (George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, op. cit.*, p. 30.)

[2]Voir : Angus Easson, « At Home with the Romans : domestic archaeology in *The Last Days of Pompeii* », Allan Conrad Christensen (éd.), *The Subverting Vision of Bulwer Lytton*, Newark, University of Delaware Press, 2004.

[3]*Gradiva* est « le dernier avatar » de la fantaisie pompéienne selon Livio Boni, *Freud et la question archéologique*, *op. cit.*, p. 16.

[4]Meilee D. Bridges, « Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton », *op. cit.*, p. 95 : *« the treshold between the real and the fantastic »*. (Nous traduisons.)

[5]Marie-France David-de Palacio, « Pompéi dans la littérature fantastique (1850-1900) », *op. cit.*

[6]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*

[7]*Ibid.*, p. 137.

[8]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*, *op. cit.*

la Montesquieu dans le récit : il découvre le monde moderne, s'émerveille et critique. Le récit se fait interrogation continue sur ce qu'est devenue la civilisation et sur ce qui fait l'homme, dans une satire de la consommation grandissante et du « luxe féroce », comme Marcus le nomme. Les exemples s'amoncellent : de la visite d'une usine où la condition des ouvriers effraie Marcus qui y voit des esclaves, à la sortie à l'Opéra dont il remarque que ce n'est ni cathartique ni même intéressant mais juste un prétexte pour se montrer en société. Déçu, Marcus retourne à Pompéi mais ce qu'il retrouve n'a plus grand chose à voir avec ses souvenirs. Il est choqué de découvrir au musée archéologique de Naples la tête moulée de la femme qu'il a aimée et il se jette dans le Vésuve.

La troisième œuvre n'est pas fictionnelle mais elle offre un commentaire intéressant sur la ville et on y retrouve les invariants que nous allons signaler plus loin. Preuve que l'imaginaire attaché à Pompéi dépasse largement la création romanesque, même sous la plume d'un historien. Marius Vachon raconte en effet dans *Une résurrection de la vie pompéienne*[1] à la fois sa visite de la ville et la reconstitution festive qui a eu lieu en 1883.

Gradiva, *The Last Days of Pompeii*, *Arria Marcella*, *Le Fou du Vésuve* et *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité* offrent une image de Pompéi qui, malgré les distinctions de genre, d'époque et même de qualité littéraire, repose sur les mêmes invariants de représentation.

Tout d'abord, Pompéi est une ville tombeau. On comprend aisément d'où vient cette idée récurrente qui préside à d'autres jeux stylistiques. En effet, cette image matricielle a deux faces : tantôt Pompéi est cercueil, tantôt elle est cadavre, comme par métonymie : la ville tombeau devient ce qu'elle contient.[2] L'historien Marius Vachon commence ainsi sa description : « Pompéi est un immense tombeau du passé […] Cette porte n'est en réalité qu'un long passage fort raide et qui ressemble à un couloir de catacombes. »[3] On retrouve le même type d'expression sous la plume du traducteur (inconnu) d'Avenarius : « Comme une rangée de tombeaux muets, s'étendaient devant eux les maisons basses des Pompéiens. »[4] Toutes les descriptions semblent tissées à partir de ce motif : la ville entière est promue au rang de « nécropole campanienne »[5] et le Forum lui-même « ressemble à une dalle funèbre »[6]. Pompéi est un cimetière à ciel ouvert, dont chaque maison serait une tombe familiale. Par conséquent, il convient, lorsqu'on visite Pompéi, de respecter les règles

[1]Marius Vachon, *Une résurrection de la vie pompéienne*, dans *La Nouvelle Revue*, n°5, 1884.

[2]Pierre Grimal allie les deux images, faisant des ruines le tombeau d'un cadavre immatériel, celui de l'Histoire romaine : « On se pencha avec émotion sur cette tombe entrouverte, dont on devinait qu'elle allait rendre le cadavre embaumé d'une civilisation dont on ne possédait, jusque-là, dans les bibliothèques et les musées, qu'une image à demi effacée. » (Pierre Grimal, *A la recherche de l'Italie antique*, *op. cit.*, p. 8.)

[3]Marius Vachon, *Une résurrection de la vie pompéienne*, *op. cit.*, p. 187.

[4]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité*, *op. cit.*, p. 452.

[5]Marius Vachon, *Une résurrection de la vie pompéienne*, *op. cit.*, p. 186.

[6]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*, p. 60.

d’usage face au sépulcre. L'historien visite Pompéi dans un silence respecteux : « On parcourt Pompéi dans un recueillement religieux »[1], et le narrateur du *Fou du Vésuve* « port[e] la main à [s]on chapeau et [s]e découvr[e] comme on se découvre devant un cercueil. »[2]

Dans un second temps, toujours par un jeu métonymique, la ville toute entière devient une dépouille. Puisque c'est l’entière population de 79 qui a péri, la ville elle-même est comme contaminée : elle a vécu et est morte avec ses habitants avec qui elle partage le statut de cadavre. Les exemples ne manquent pas, nous en citons quelques-uns :

> Une Pompéi morte, froid cadavre de ville qu’on a tiré à demi de son linceul.[3]
> Ce n’est plus que le cadavre dépouillé de l’ancienne Pompéi.[4]
> La ville morte, étendue là-bas, silencieuse et encore à demi recouverte par son suaire de cendres […] en voyant le Forum là, étendu à mes pieds, sans mouvement, sans bruit, je puis dire que je compris enfin le silence et l’immobilité de Pompéi. La ville n’était plus qu’un cadavre. […] Vous marchez sur le linceul vivant qui recouvre la ville morte .[5]

Cette *humanisation* de la ville – plus que *personnification* car en réalité il n’y a jamais à proprement parler d’ « être-Pompéi », pas de prosopopée non plus – a pour origine un partage du sort funeste : la mort existe pour les villes comme pour les hommes. Pompéi est presque un gisant : une pierre sculptée aux contours du défunt qu’elle protège. Et les moulages de Fiorelli[6] ne font qu’apporter une réalité plus saisissante à cette métonymie : la ville est un cadavre de pierre parce qu’elle n’est peuplée que de cadavres (ressemblant bientôt eux aussi à de la pierre). Shelley Hales et Joanna Paul ont commenté avec justesse l'influence des moulages de Fiorelli sur l'imaginaire :

> Le pouvoir de la présence négative du corps allait devenir encore plus fort à partir de 1863 quand Giuseppe Fiorelli mit au point sa célèbre technique de moulage, redonnant littéralement corps aux Pompéiens à partir du vide que leurs corps avaient laissé dans la terre. Alors les morts repeuplent à nouveau la ville, donnant le signal à de puissants élans de l'imagination.[7]

---

[1]Marius Vachon, *Une résurrection de la vie pompéienne*, *op. cit.*, p. 188.

[2]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*, p. 48.

[3]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 47.

[4]Vassili Avenarius, *Histoire extraordinaire d’un Pompéien ressuscité*, *op. cit.*, p. 460.

[5]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve*, *op. cit.*, p. 90.

[6]Sur l'image du corps de pierre dans l'imaginaire de Pompéi, voir notamment : Shelley Hales, « Cities of the Dead », Shelley Hales, Joanna Paul (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its rediscovery to Today*, *op. cit.*, p. 153-170.

[7]Shelley Hales, Joanna Paul, « Ruins and reconstructions », *op. cit.*, p. 11 : *« The potency of the body's negative presence would become all the more powerful from 1863, when Giuseppe Fiorelli devised his famous casting technique, literally re-embodying the Pompeian dead from the voids that their bodies had left in the earth. Now the dead inhabit the city once more, providing the cues to powerful imaginative impulses. »* (Nous traduisons.)

Ce phénomène d'absence-présence, déjà présent dans la ruine, va plus loin ici puisqu'il favorise l'apparition de fantômes et spectres. Ainsi, Goethe trouve que c'est une « ville momifiée » qui lui laisse une étrange impression.[1] La soudaineté de la catastrophe a permis que soit préservé en l'état le témoignage de la vie quotidienne. De fait, les personnages visitant Pompéi ont tous l'impression que les habitants vont revenir d'un instant à l'autre. C'est ce double aspect de « cadavre » et de « vie en pause » qui alimente la seconde étape de la description de la ville : l'idée de résurrection[2]. Idée tellement forte qu'elle colore les titres des œuvres[3], y compris celle de l'historien qui commente cette impression de pause par une métaphore théâtrale :

> Tout à coup il ne parait plus avoir que le silence temporaire d'un long entracte entre deux spectacles lointains. […] Il semble que cette mort de la ville a conservé encore quelque chose de sa vie intense d'hier, qu'elle n'est qu'une espèce de léthargie.[4]

« La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendres »[5] est bien sûr le cœur d'*Arria Marcella* : Théophile Gautier commence la narration de l'hallucination d'Octavien par cette description progressive d'habitants se réappropriant les espaces urbains : un bouvier, puis des passants, jusqu'à une foule dense. Car ce qui importe c'est que « la ville se repeuplait graduellement »[6]. C'est le *retour* des habitants qui fait sens. Et il semblerait que cette impulsion de redonner la vie à la cité et à ses habitants soit une envie naturelle à l'écrivain, comme le signale l'auteur de *The Last Days of Pompeii* :

> En visitant ces cités antiques, dont les vestiges exhumés attirent le voyageur aux abords de Naples […] il n'est rien d'anormal à ce que l'écrivain […] désirât vivement 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 ![7]

---

[1]Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, *op. cit.*, lettre datée du dimanche 11 mars 1787, p. 199 : « *Den wunderlichen, halb unangenehmen Eindruck dieser mumisierten Stadt.* » (Nous traduisons.)

[2]Cette idée est élargie à l'Histoire en général sous la plume évocatrice d'Alexandre Dumas : « Un des privilèges les plus magnifiques de l'historien, ce roi du passé, c'est de n'avoir, lorsqu'il parcourt son empire, qu'à toucher de sa plume les ruines et les cadavres pour bâtir les palais et ressusciter les hommes ; à sa voix, comme à celle de Dieu, les ossements épars se rejoignent, des chairs vivantes les recouvrent, des costumes brillants les revêtent […] », cité dans Claude Schopp, *Alexandre Dumas Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 269.

[3]On la trouve aussi, au pluriel, en tant que titre du chapitre II dans Robert Étienne, *Pompéi*, *op. cit.*, p. 45.

[4]Marius Vachon, *Une résurrection de la vie pompéienne*, *op. cit.*, 188.

[5]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 21.

[6]*Ibid.*, p. 48.

[7]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, New-York, Harper and Brothers, 1835, « Préface à l'édition de 1834 », p. V : *« On visiting those disinterred remains of an ancient city, which […] attract the*

Et George Gilfillan de reprendre une image équivalente de retour à la vie par le souffle (divin) permis par l'écriture : « Bulwer insuffla la vie aux gigantesques squelettes de Herculanum et Pompéi. »[1]. Puisqu'il ne s'agit pas de repeupler Pompéi *ex nihilo* mais *ex morte*, il s'agit moins de créer que de se souvenir. C'est en tout cas ce que les écrivains souhaitent mettre en scène.

Mais Pompéi peut aussi ressusciter, symboliquement, ceux qui la visitent. C'est l'expression qu'utilise Martine Lavaud pour décrire l'expérience rétrospective et amoureuse d'Octavien :

> Gautier crée donc des héros qui ressuscitent dans le passé. Daigner prendre le train pour remonter le cours du temps et étreindre une pompéienne disparue, c'est atteindre le point où le passé et l'avenir se touchent jusque dans la palpitation du présent.[2]

La *memoria mortuum*, telle que l'a théorisée Quintilien dans *Institutione Oratoria*[3], est une parfaite métaphore du processus de repeuplement que les écrivains s'efforcent, chacun à leur manière, d'accomplir. Traditionnellement utilisée pour expliciter les origines de la quatrième étape de la rhétorique (après *inventio, dispositio, elocutio* et avant *actio*), c'est ici sa légende fondatrice qui nous intéresse, en tant qu'elle semble servir de modèle, généralement inconscient, à une certaine forme de résurrection. D'après la légende, Simonide put redonner dignité aux morts et leur rendre leur identité grâce au souvenir de leur placement dans la maison avant la catastrophe. Or, il est curieux de noter les similitudes avec le procédé d'écriture : il s'agit pour l'écrivain de « se souvenir » des habitants, afin de lever la *damnatio memoriae* à laquelle le Vésuve a condamné la Cité. Ainsi, « l'anonymat de chaque corps, son manque d'identité connue ou de biographie, stimule le désir de raconter les origines, l'histoire ou la mort de la victime. »[4]

---

traveller to the neighbourhood of Naples […] it was not unnatural, perhaps, that a writer […] should feel a keen desire to people once more those deserted streets, to repair those graceful ruins, to reanimate the bones which wre yet spared to his survey ; to traverse the gulf of eighteen centuries, and to wake to a second existence – the City of the Dead ! »

[1]George Gilfillan, *A Gallery of Literary Portraits*, *op. cit.*, p. 220 : *« [Bulwer] breathed life into the gigantic skeletons of Herculaneum and Pompeii »*. (Nous traduisons.)

[2]Martine Lavaud, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, *op. cit.*, p. 574.

[3]Quintilien, *Institutione Oratoria*, traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 209-210 (XI, 2) : « Mais celui qui passe pour avoir découvert la mnémotechnie est, dit-on, Simonide, dont l'histoire est bien connue : […] le jour on l'honorait cette même victoire dans un grand banquet et Simonide étant invité au repas, un messager vint le chercher, parce que, disait-on, deux jeunes gens venus à cheval désiraient très instamment le voir. À vrai dire, il ne trouva personne, mais l'issue de l'affaire prouva la reconnaissance des dieux envers lui. En effet, à peine eut-il franchi le seuil, la salle à manger s'écroula sur les convives et ce fut un tel mélange que les proches, voulant ensevelir les victimes, ne pouvaient, malgré leurs recherches, reconnaître à aucun signe les visages, ni même tous les membres des gens écrasés. Alors, dit-on, Simonide, qui se rappelait l'ordre dans lequel chaque convive avait pris part au repas, rendit les corps à leur famille. »

[4]Meilee D. Bridges, « Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton », *op. cit.*, p. 97 : *« each body's anonymity – its lack of known identity or biography – stimulated the desire to narrate the victim's origins, life story, or dying moments »*. (Nous traduisons.)

Bien entendu la question du souvenir se pose. Comment se remémorer une période disparue ? Au niveau diégétique, les écrivains ont recours à quelques parades fantastiques : est intégré dans l'histoire un survivant de la catastrophe qui fournit un témoignage de première importance. C'est le cas de *Histoire extraordinaire d'un Pompéien ressuscité* et du *Fou du Vésuve* par exemple. Dans cette dernière, Carlo est un nouveau Simonide. En effet, seul survivant de l'anéantissement, il est capable de resituer presque chaque habitant au moment de l'éruption.

> Carlo me montra la place ; l'eau boueuse, implacable, y a grosièrement gravé leur silhouette ; l'une d'elles se détache mieux que les autres : on y reconnaît un visage de femme.
> - C'est Julia, me dit mon guide.
> Après les avoir dessinés, elle les moula dans la cendre gâchée par le courant ; deux des enfants ont des chevelures blondes restées attachées au moule : Térentilla et sa sœur.[1]

Et cela grâce au pouvoir d'une *memoria mortuum* hors du commun :

> La mémoire qui ordinairement s'affaiblit à la suite de ces accidents, prit au contraire chez lui un développement extraordinaire.[2]
> Ces explications, il ne me les donnait pas en professeur qui enseigne, mais me les racontait en témoin qui a vu, qui se souvient et dont les souvenirs vivants sont d'une précision minutieuse en même temps que dramatique.[3]

Dans d'autres cas, ce sont les lieux qui deviennent support d'un (faux) souvenir. On prête aux murs, aux vestiges, aux inscriptions murales, la mémoire que plus personne ne peut posséder à cause des siècles passées. Ainsi Edward Bulwer Lytton nourrit son œuvre de références authentiques à la ville de Pompéi. Il use de sa mémoire pour redonner vie à ces ruines, en leur assignant des habitants : « Quoique leur erreur ait été reconnue depuis, leur langage a continué de donner, comme on l'a fait tout d'abord, à la maison exhumée de l'Athénien Glaucus, le nom de la *maison du poète tragique.* »[4] On assiste ici à un brouillage des codes, entre création fictionnelle (Glaucus, le héros) et référence archéologique authentique (la Maison du Poète Tragique). Le narrateur joue à *se souvenir* de l'homme qui a habité cette demeure qu'il décrit en parfait amateur de Vitruve. L'auteur profite de l'espace ludique qu'offre le roman pour faire *comme si* il pouvait

[1]Alexandre Bessot de Lamothe, *Le Fou du Vésuve, op. cit.*, p. 140.

[2]*Ibid.*, p. 8.

[3]*Ibid.*, p. 16.

[4]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompei, op. cit.,* p. 23 : « *And still (though the error is now acknowledged) they style in custom, as they first named in mistake, the disburied house of the Athenian Glaucus 'THE HOUSE OF THE DRAMATIC POET'.* »

lever la *damnatio memoriae* des habitants simplement par l'extrapolation des caractéristiques matérielles aux caractéristiques humaines.

Rome est un lieu privilégiée par la fiction parce qu'elle est le centre bien connu de la latinité historique, et touristique (les auteurs la connaissent bien pour l'avoir souvent parcourue, voire pour y avoir rédigé leur œuvre). Cependant, les jeux référentiels ne suffisent parfois pas à résister à la lassitude causée par la déception d'une ville devenue banale. En revanche, Pompéi, également très appréciée des écrivains, offre un cadre unique préservé et moins connu que Rome au XIXe siècle, permettant une sorte de saut dans le temps propice à la création. La Ville Ensevelie est un parfait théâtre pour l'imaginaire : « Pompéi qui implique une rupture avec le présent, est un motif du monde clos des sentiments et de la coupure dans le souvenir »[1]. Il n'est ainsi pas étonnant que le repli sur l'être et sa mémoire, l'introspection, si fréquents dans les récits de voyage à Pompéi, soient devenus le canevas de fictions telles que *Gradiva* et *Arria Marcella*.

Comme nous l'avons vu ponctuellement avec *Rom@*, l'écriture de l'exotisme s'empare aussi du motif des touristes et de leurs guides, souvent dans une représentation stéréotypée dont nous allons voir qu'elle sert la satire et permet, *in fine*, de légitimer le recours à un exotisme temporel.

[1]Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, *op. cit.*, p. 165.

b. Les touristes et leurs guides

La mode du voyage d'Italie, dont on a vu qu'elle s'est affirmée au XIXe siècle, a fortement marqué les récits latins ne se déroulant pas dans l'Antiquité. Par souci de réalisme et parce que les auteurs écrivent souvent la latinité à l'occasion de leur propre voyage d'Italie, les récits de la latinité sont traversés de références au phénomène du tourisme grandissant. Il faut dire que les auteurs ont d'abord été eux-mêmes des touristes : Pierre Laubriet rappelle ainsi que Théophile Gautier avait joué les touristes, le Guide Richard et celui de l'abbé Romanelli à la main, empruntant sans doute le même circuit que celui qu'il fait suivre à ses personnages de *Arria Marcella*.[1] Il est ainsi difficile de ne pas croiser au détour des pages des touristes, presque toujours anglais, qui font rarement l'objet d'un portrait flatteur. Les anglophones sont les plus présents (ce qui est historiquement authentique) en Italie, à tel point que le narrateur de *Gradiva* précise : « [on entendait] jacasser presque uniquement en anglais et en américain »[2]. Nathaniel Hawthorne fait la même remarque par l'intermédiaire de son narrateur dans *The Marble Faun* :

> La foule errante des touristes se rend alors en Suisse ou sur les bords du Rhin, d'où ils regagnent leur patrie respective : l'Angleterre ou l'Amérique. Ils lui trouveront sans doute un petit air provincial après avoir cédé au charme de la Ville Éternelle.[3]

Les Anglais sont également la cible de Théophile Gautier qui, dans *Arria Marcella*, y fait référence dès les premières lignes, en indiquant que Fabio appelle ses amis « au grand scandale des Anglais taciturnes »[4]. Le même reproche de sérieux, voire d'austérité, est formulé à nouveau quelques pages plus loin lorsque le personnage dit à l'aubergiste : « Nous ne sommes pas des Anglais, et nous préférons les jeunes filles aux vieilles toiles. »[5] Cependant, les touristes présents dans *Gradiva* sont essentiellement allemands : parce qu'ils servent moins à la satire qu'à provoquer l'agacement de Norbert qui, par frustration, ne supporte qu'avec grande difficulté les couples allemands qui lui rappellent sa solitude. Et c'est bien l'image du couple qui est signifiée à travers

---

[1]Voir Pierre Laubriet dans la notice de *Arria Marcella*, dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, tome II, *op. cit.*, p. 1288.

[2]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 46 : « *fast ausschliesslich erfüllte englisches oder anglo-amerikanisches Gequadder* ».

[3]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 166 : « *The crowd of wandering tourists betake themselves to Switzerland, to the Rhine, or, from this central home of the world, to their native homes in England or America, which they are apt thenceforward to look upon as provincial, after once having yielded to the spell of the Eternal City.* » (Traduction de Roger Kahn.)

[4]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 16.

[5]*Ibid.*, p. 36.

cette multitude de touristes réduits aux deux mêmes patronymes : Grete et Auguste.[1] D'ailleurs, dans les dernières pages, après que Norbert et Zoé se sont avoué leur amour, le narrateur précise qu'à l'occasion de leur voyage de noces, ils seront eux aussi Grete et Auguste. Les touristes servent donc dans *Gradiva* à créer un rappel national et érotique en même temps, à incarner cette image de l'autre (l'Allemand amoureux, pour faire simple) que Norbert aspire à être. Le même besoin de combler la distance de l'étranger par le recours à des personnages de même nationalité se retrouve dans *The Marble Faun* et dans *The Last of the Valerii* où, dans les deux cas, les personnages sont des Américains qui gravitent autour d'un homme qui incarne l'antique, respectivement Donatello et le Comte. L'étranger est donc cantonné à son rôle de pourvoyeur de différence, ce qui confirme le recours à l'exotisme.

Les touristes sont souvent décrits selon les mêmes modalités : ils sont ignorants, parfois rustres, et ont besoin d'un guide. Que celui-ci soit livresque ou humain. Ainsi Gautier nous décrit-il les « bourgeois posés occupés à feuilleter leur livret »[2] et fait référence de manière banale à ce type de publication : « le moindre guide du voyageur vous l'indique »[3]. On trouve également une référence dans *Gradiva* au fameux guide allemand, le Baedeker, ainsi qu'à ses génériques. Cette mention s'accompagne d'une description quelque peu critique de tourisme de masse :

> Devant et derrière lui déambulaient, en petites unités commandées par le guide de rigueur, armé du Baedeker rouge ou d'un de ses cousins étrangers, les gens qui peuplaient alors les deux hôtels, tout excités à l'idée de se livrer discrètement à leurs petits grappillages personnels.[4]

À cette visite en marche ordonnée s'oppose la découverte de Norbert dont le plaisir d'échapper à la corvée du guide est mentionné :

> Norbert connaissait depuis longtemps le moyen de se débarrasser de la gêne du *guida* à l'aide de quelques mots bien choisis accompagnés d'une bonne *mancia*, afin de pouvoir se promener tout seul, sans entraves, suivant son idée.[5]

---

[1]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 34-35 : « *jeder war August und jede war Grete* » (« Chaque homme était un Auguste et chaque femme était une Grete »).

[2]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 16.

[3]*Ibid.*

[4]Wilhelm Jensen, *Gradiva, op. cit.*, p. 46 : « *Vor ihm und hinter ihm wanderte in kleinen, von den Zwangsführern befehligten Trupps, mit rothem Bädeker oder ausländischen Vettern desselben bewaffnet, die derzeitige, nach heimlichen eignen Ausscharrungen lüsterne Bevölkerung der beiden Gasthöfe. »*

[5]*Ibid.* : *« Norbert verstand's von früher her, sich durch richtig gewählte, mit einer guten* mancia *verbundene Worte bald von der Lästigkeit seines* guida *zu befreien, um unbehindert allein seinen Zwecken nachgehn zu können. »*

Mais tous les touristes ne sont pas aussi émerveillés que Norbert. Certains ont bien du mal à percevoir la valeur d'un lieu archéologique. Les couples qui visitent le « Muzeo Nationale »[1] sont décrits comme s'intéressant davantage aux plats et aux dés à coudre qu'aux œuvres d'art. Outre le fait de montrer que par l'archéologie les objets de la vie quotidienne prennent une autre valeur, cette scène permet à Wilhelm Jensen de se livrer à une satire des touristes et de la pratique des musées. En effet, la touriste allemande s'interroge sur l'utilité de se rendre à Pompéi même, à présent que son époux et elle ont visité le musée qui en contient les objets. Et ce dernier de confirmer que le musée leur suffit, puisque la ville ne contient plus que des pierres et des ossements. Par contraste, Norbert semble avoir peu de plaisir à fréquenter le musée, qu'il fuit en courant, et préfère l'expérience directe de la ville de Pompéi qu'il parcourt pendant de longues heures. De la même manière, les jeunes héros de Gautier sont blasés par leur visite de Pompéi : « l'amphithéâtre ne les surprit pas. Ils avaient vu celui de Vérone […] et ils connaissaient la disposition de ces arènes antiques aussi familièrement que celles des places de taureaux en Espagne ». Leur intérêt les porte plus volontiers du côté des jeunes filles qu'ils pourraient rencontrer. Et c'est d'ailleurs par l'intermédiaire de la fascination érotique et le nouvel émerveillement qu'elle crée, que Octavien peut approcher l'antique.

La présence imposée du guide est un élément récurent des récits, c'est même le cœur du roman *Le Fou du Vésuve* où la présence de Carlo se révèle une chance inouïe pour le narrateur-touriste. Mais bien souvent, la figure du guide n'est pas des plus positives. Au mieux, il est un simple « accessoire » narratif, permettant de communiquer aux personnages des informations didactiques sans que ces dernières n'aient besoin d'être prises en charge par le narrateur, la médiatisation de la délivrance des connaissances encyclopédiques facilite ainsi leur assimilation.[2] Au pire, le guide est l'occasion d'une charge stéréotypée contre les Italiens : c'est le cas ici avec la mention du pourboire (« *mancia* ») qui rappelle que le guide italien des œuvres de la latinité a vocation à être facilement soudoyé.

Théophile Gautier joue aussi de l'ironie et de la caricature dans sa description des Napolitains. La critique concernant les guides est immédiate dans *Arria Marcella* et le sarcasme est explicite dans la rectification introduite par la locution adverbiale : « [Ils] prirent un guide à l'osteria bâtie en dehors des anciens remparts, ou, pour parler plus correctement, un guide les prit. Calamité qu'il est difficile de conjurer en Italie. »[3] La seconde phrase, avec son présent à valeur

[1] *Ibid.*, p. 34.

[2] Le guide permet que soit assurée la fonction mathésique de la description, à savoir la « fictionnalisation du savoir » et le fait de « disposer les savoirs de l'auteur à l'intérieur du récit » (Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 122). Le personnage du guide renvoie également au deuxième mode de justification de la description selon Philippe Hamon : le *dire* (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981).

[3] Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 21.

gnomique, ne laisse aucun doute quant au regard que portent les personnages, et sans doute Gautier lui-même, sur les guides. Ces derniers sont rarement intéressants pour les personnages qui les écoutent, et cherchent à les éviter. C'est ainsi que le guide d'*Arria Marcella* est un « faquin » qui « débite » une « nomenclature monotone et apprise par cœur […] comme une leçon »[1]. Quant aux guides de *Gradiva*, leur bavardage ne suscite que peu d'intérêt :

> Du même coup, [le soleil] donnait aux Anglais et aux Américains, mâles et femelles, venus pour obéir aux devoirs du touriste, le signal qui faisait la joie de leurs guides, lesquels avaient parlé sans être compris jusqu'à en perdre la voix […][2]

En revanche, le guide qui mène les personnages de *The Marble Faun* dans les catacombes au début du roman est très peu caractérisé : il est avant tout le pourvoyeur d'information extérieures concernant les légendes démoniaques qui vont alimenter la suite du roman.

Outre le guide intradiégétique, il ne faut bien sûr pas négliger le rôle de guide que s'octroie l'auteur, en premier lieu Edward Bulwer-Lytton qui calque sa démarche sur celle du guide réel. Cela est particulièrement visible dans le chapitre consacré à la maison de Glaucus dont la description rappelle avec force le discours que pourrait tenir un guide face à un groupe de touristes. La visite commence par ces mots : « *You enter* »[3], créant d'emblée chez le lecteur une illusion de mouvement que l'écriture va s'attacher à poursuivre.[4] En effet, de pièce en pièce, de recoin en recoin, le narrateur procède à une description patiente, sur plusieurs pages, de la maison de Glaucus, jusqu'à guider le regard du lecteur vers une perspective qu'il l'invite à s'imaginer :

---

[1]*Ibid.*, p. 23.

[2]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 48 : « *Damit aber gab [die Sonne] den vonder Reisepflicht hergenöthigten Engländern und Amerikanern, männlichenn wie weiblichen, zur grossen Zufriedenheit ihrer unverstanden heiser geredeten Führer ein Zeichen […] ».*

[3]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 23.

[4]On retrouve le même procédé dès l'*incipit* de *Fabiola* de Wiseman : *« It is on the afternoon in September of the year 302, that we invite our reader to accompany us through the streets of Rome. […] The part of the city to which we wish to conduct our friendly reader is that known by the name of the Campus Martius... »* (Nous traduisons : « C'est en cet après-midi de septembre de l'année 302, que nous invitons notre lecteur à nous accompagner dans les rues de Rome. […] La partie de la ville où nous souhaitons conduire notre aimable lecteur est connue sous le nom de Campus Martius... ») C'est par cette métaphore de la visite touristique que se poursuit la présentation liminaire du contexte géo-historique du roman, avec à la page suivante : « *The house to which we invite our reader is exactly opposite, and on the east-side of the edifice...* ». (Nous traduisons : « La maison dans laquelle nous invitons notre lecteur se situe à l'exact opposé, et sur la face Est de cet édifice... ») La description des maisons est donc, comme chez Edward Bulwer-Lytton, aussi initiée par ce procédé du guide, ainsi, au quatrième chapitre : « *As we have done before, we will conduct the reader at once into [Fabiola's] apartment.* » (Nous traduisons : « Comme nous l'avons déjà fait, nous allons sans tarder guider le lecteur dans l'appartement de Fabiola. ») Et encore plus loin, au début du cinquième chapitre, après avoir décrit les catacombes, nous pouvons lire : « *To recover our reader from this long subterranean excursion, we must take him with us on another visit. ».* (Nous traduisons : « Pour que le lecteur se remette de cette excursion souterraine, il nous faut l'emmener avec nous dans une autre visite. »)

> Vous aperceviez d'un coup d'œil la salle richement pavée et peinte, le *tablinum*, le gracieux péristyle, et, si la maison s'étendait plus loin, la salle des banquets et le jardin, qui terminaient la perspective par une fontaine jaillissante ou une statue de marbre.[1]

Le mouvement descriptif est toujours le même : indications spatiales qui aident à s'orienter dans la maison, nom latin et sa traduction de la pièce à commenter, explication de son usage et autres informations culturelles. Ainsi le narrateur nous conduit-il du *vestibulum* à l'*impluvium*, de l'*atrium* au *tablinum* et au *triclinium*, et du *viridarium* au *caenaculum*. La forte valeur didactique du roman conduit donc son auteur à jouer les guides afin de prodiguer à son lecteur toutes les connaissances encyclopédiques qu'il n'a pu intégrer dans la fiction.[2]

Ainsi, comme pour l'archéologie, le tourisme est intégré à la fiction à la fois comme motif et comme modèle d'écriture. En tant que motif, il donne lieu à des scènes de visites et à des personnages de guides et de touristes, dont le traitement tend à devenir satirique. Le même manque de profondeur et de sensibilité semble être reproché aux guides et touristes qu'aux archéologues, dont nous avons étudié la représentation précédemment. En tant que modèle d'écriture, l'expérience du tourisme influence le discours du narrateur, que l'auteur tend à modeler sur les pratiques des guides. Cependant, dans la satire qui affleure, on reconnaît déjà une critique de l'affadissement de l'expérience du divers. Si guides et touristes sont moqués, c'est parce qu'ils se contentent d'une expérience marchande et qui n'a plus grand chose d'inédit tant le chemin a été balisé. Car finalement, ce que les auteurs de récits de la latinité recherchent, ce n'est pas tant un « voyage » spatial qu'une expérience historique. La critique du tourisme sert donc à dévaloriser le manque de sensibilité qui fait échapper à l'expérience de l'exotisme temporel.

---

[1]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 26 : « *[…] you beheld at once the hall richly paved and painted—the tablinum—the graceful peristyle, and (if the house extended farther) the opposite banquet-room and the garden, which closed the view with some gushing fount or marble statue.* »

[2]À noter qu'Edward Bulwer-Lytton procède de la même façon lors de la description de la maison de Diomède (IV, 3). Alexandre Dumas s'arroge le même statut de guide dans son *Corricolo*, s'adressant ainsi au lecteur : « Que notre lecteur se tranquillise, nous ne comptons pas l'emmener dans une excursion domiciliaire ; nous visiterons trois ou quatre des maisons les plus importantes » avant de détailler, lui aussi, la Maison de Diomède et celle du Faune. (Alexandre Dumas, *Le Corricolo : Impressions de voyage*, tome I, *op. cit.*, p. 168.)

c. L'exotisme temporel ou « La dégradation du Divers » (Victor Segalen)

Le XIXe siècle, par les connaissances scientifiques qu'il apporte sur le monde et par son uniformisation des us et coutumes en marche, tend à aplanir les différences. C'est en tout cas ce que Victor Segalen dénonce dans son *Essai sur l'exotisme*[1] et ce que Jean-Marc Moura confirme :

> Des années 1880 aux années 1990, un monde global succède à un monde impérial, et l'exotisme paraît se résorber dans une sorte d'égalité généralisée où ne subsisterait qu'une présence objective et désormais fade de l'étranger. Les « bassins sémantiques » semblent ainsi avoir explosé sous l'abondance des voyages à présent possibles et des images désormais disponibles.[2]

Cette « dégradation du Divers » que regrette Segalen[3] est d'autant plus vraie pour le « bassin sémantique » (Gilbert Durand) que représente Rome et ses environs. L'étude de son aspect touristique menée précédemment confirme cette perte d'exotisme, d'abord par l'aspect de masse (le sentiment du Divers est personnel), puis par la perte de la sensation d'altérité.

> L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance.[4]

Si l'on suit cette définition, dans les récits ne se déroulant pas dans l'Antiquité, on n'a que peu affaire à des manifestations exotiques : les personnages sont des touristes[5] (*The Marble Faun, The Last of the Valerii, Arria Marcella*) ou sont entourés de touristes qui ne remarquent pas le Divers (*Gradiva*). Les personnages de Nathaniel Hawthorne sont des Américains vivant à Rome, ne fréquentant que d'autres artistes non-italiens. La description de l'étranger est donc très limitée. Les personnages ne se mêlent pas aux autochtones et l'on a parfois la sensation que la Ville n'est qu'un décor fournissant de beaux arrières-plans. La situation est en réalité plus complexe puisque le lieu en tant que rappel du passé alimente le fantasme antique du romancier.

---

[1]Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, (1955), Paris, Livre de Poche, 2007.

[2]Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 33.

[3]Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 83.

[4]*Ibid.*, p. 43.

[5]Victor Segalen distingue trois types d'attitudes face à au Divers : le touriste n'a accès qu'à la superficialité de l'exotisme par l'impression du dépaysement, le folkloriste est un collectionneur qui n'a d'intérêt que pour la matérialité de la culture étrangère qu'il analyse (on y reconnaît le type de l'archéologue sans sensibilité que nous venons de discerner), et enfin l'exote respecte l'altérité pour ce qu'elle est et prend plaisir à la savourer.

Dans *The Last of the Valerii*, c'est par le Comte que se manifeste l'exotisme. Le narrateur, comme sa filleule, sont des Américains qui ne font pas l'expérience du Divers autrement que dans la confrontation avec la statue de Junon qui « envoûte » le Comte. De même, dans *The Marble Faun* presque tout le Divers (pour reprendre le terme de Segalen) est contenu dans le personnage de Donatello, qui en expérimente la perte. Quant à *Gradiva*, nous avons pu voir à quel point le tourisme comme rapport à l'étranger y est dévalorisé. Il apparaît donc que l'exotisme souffre de l'uniformisation européenne et du tourisme qui gomment les contours du « bassin sémantique » romain qui n'a désormais plus rien d'étranger pour les personnages des récits dont la diégèse est contemporaine de l'écriture. C'est alors par le recours au fantastique, qui permet la projection dans le passé, que doit se manifester le « Mystérieux »[1], le Divers. C'est ainsi que Hawthorne doit laisser planer le doute sur les caractéristiques faunesques de Donatello ou que James alimente l'intrigue d'envoûtement causé par la statue déterrée. De manière encore plus probante, Gautier donne à voir des personnages blasés par leur visite lorsque celle-ci les conduit à l'amphithéâtre. Et cela parce qu'ils ont déjà une forme de connaissance encyclopédique qui affadit le Divers[2] :

> L'amphithéâtre ne les surprit pas. Ils avaient vu celui de Vérone, plus vaste et aussi bien conservé, et ils connaissaient la disposition de ces arènes antiques aussi familièrement que celles des places de taureaux en Espagne.[3]

On retrouve ici l'une des caractéristiques de la perte du sentiment d'exotisme : l'accroissement du tourisme qui fait que les compagnons d'Octavien ont déjà vu d'autres monuments semblables. L'adverbe « familièrement » exprime d'ailleurs bien tout ce que n'est pas l'exotisme comme manifestation du Divers. En revanche, lorsque les compagnons se retrouvent dans les lieux plus inconnus de Pompéi, ils se laissent transporter par leur émerveillement. Mais c'est parce que le site est d'abord présenté comme relevant du passé. Gautier joue en effet sur l'entrelac de l'espace et du temps par des expressions telles que « deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne »[4] ou « fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes »[5]. C'est lorsque l'exotisme spatial s'allie au passé que les personnages retrouvent l'enthousiasme procuré par la sensation du Divers. Ainsi peut-on lire juste après la première expression que nous venons de citer :

---

[1] *Ibid.*, p. 63.

[2] Victor Segalen écrit à propos des « opération[s] intellectuelle[s] d'ordre mathématique, et la plus simple : l'addition ; ou bien de bibliothécologie : le catalogue » qui forment « le début des très honorables sciences exactes » : « Ce n'est pas de l'Exotisme. », dans *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 79.

[3] Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 25.

[4] *Ibid.*, p. 22.

[5] *Ibid.*, p. 31.

> Aussi, lorsque les trois amis virent ces rues où les formes d'une existence évanouies sont conservées intactes, éprouvèrent-ils, quelque préparés qu'ils y fussent par les livres et les dessins, une impression aussi étrange que profonde.[1]

L'étrangeté et la profondeur de la sensation, qui sont celles du Divers tel que décrit par Segalen, sont complétées quelques pages plus loin par cette expression : « cela produit un effet singulier d'entrer ainsi dans la vie antique », qui précède immédiatement le deuxième indice d'entrelac spatio-temporel que nous venons de citer (« fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes »). Singularité, étrangeté et puissance du sentiment d'altérité se retrouvent donc davantage dans le contact avec le passé que dans la découverte géographique traditionnellement attribuée à l'exotime. Ce qui conforte l'idée d'exotisme temporel comme palliatif à la « dégradation du Divers » prôné par Segalen.

En effet, Segalen propose l'Histoire comme nouvel exotisme[2] face à la montée de l'uniformisation géographique et de la science (dans sa version taxinomique et « asséchante ») qui gomment le Divers.

> Argument : Parallélisme entre le recul dans le passé (Historicisme) et le lointain dans l'espace (Exotisme).[3]
> L'Exotisme dans le Temps. En arrière : l'histoire. Fuite du présent méprisable et mesquin. Les ailleurs et les autrefois.[4]

Cet exotisme dans le temps a donc une valeur palliative efficace contre l'affadissement du Divers : en effet, « l'Historicisme » d'une part démultiplie les horizons (nombreuses époques passées *et* zones géographiques à d'autres époques) et d'autre part offre des résistances à la connaissance que seule l'invention du voyage dans le temps pourrait un jour défaire. Théophile Gautier avait ainsi déjà manifesté cette préférence pour l'exotisme temporel :

---

[1] *Ibid.*, p. 22-23.

[2] C'est ce que Vladimir Kapor, dans sa thèse, nomme « double exotisme » et qu'il identifie dans *Le Roman de la momie* de Gautier, les *Poèmes antiques* et *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle et *Salammbô* de Flaubert (Vladimir Kapor, *Pour une poétique de l'écriture exotique. Les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris, L'Harmattan, 2007).

[3] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, op. cit.*, p. 35.

[4] *Ibid.*, p. 48.

> Il y a deux sens de l'exotisme, déclare Gautier : le premier vous donne le goût de l'exotisme dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc... Le goût le plus raffiné, c'est le goût de l'exotisme à travers les temps.[5]

L'exotisme temporel de la latinité est exploré à travers différents marqueurs, dont les références aux plats. Le cadre spatial en lui-même est très largement parcouru par les lecteurs touristes et il est difficile de les surprendre, comme nous l'avons vu à propos de la dégradation du Divers et de la visite touristique. En revanche, les us et coutumes antiques conservent leur capacité à surprendre le lecteur et donc permettent que soit préservée la sensation du Divers.

Les plats présentés dans les romans semblent répondre à cette injonction : simples mais surprenants. Dans *The Last Days of Pompeii*, à l'occasion d'un repas partagé entre les héros, puis lors d'une visite de ses cuisines par Diomède qui admoneste ses esclaves en train de préparer un banquet, on peut lire :

> Parmi de délicieuses figues, de fines herbes couvertes de neige, des anchois et des œufs, étaient rangées de petites coupes remplies d'un vin mélangé de miel.[2]
> Écoute-moi bien : tu sais que tu m'as fait payer ces *attagens* de Phrygie assez cher, par Hercule ! pour nourrir un honnête homme pendant un an ; prends garde à ce que la chair n'en soit pas brûlée d'un iota. La dernière fois, Congrio, que j'ai réuni mes amis, ta vanité s'était flattée de faire rôtir à point une grue de Mélas… tu sais qu'elle arriva sur la table comme une pierre de l'Etna […] hélas ! les langues de rossignols et les *tomacula* de Rome, et les huîtres de Bretagne, et une quantité d'autres choses trop nombreuses pour vous les citer, attendent encore leur payement.[3]

Dans *Albucius*, Pascal Quignard semble compenser une érudition parfois intimidante[4] par le recours à des détails prosaïques incongrus[5] qui soulignent la distance entre les époques et les cultures : « Il aimait les huîtres crues, les grives aux asperges, les palourdes bouillies, les becfigues,

---

[5]Goncourt, *Journal*, 1863, cité par Cassagne, *La théorie de l'Art pour l'Art*, Paris, Hachette, 1906, p. 373, cité par Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 72-73.

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 28 : « *Amidst delicious figs, fresh herbs strewed with snow, anchovies, and eggs, were ranged small cups of diluted wine sparingly mixed with honey.* »

[3]*Ibid.*, p. 240-241 : « *And hark thee! thou knowest thou hast made me pay for those Phrygian attagens enough, by Hercules, to have feasted a sober man for a year together—see that they be not one iota over-roasted. The last time, O Congrio, that I gave a banquet to my friends, when thy vanity did so boldly undertake the becoming appearance of a Melian crane—thou knowest it came up like a stone from AEtna. […] alas! the nightingales' tongues and the Roman tomacula, and the oysters from Britain, and sundry other things, too numerous now to recite, are yet left unpaid for.* »

[4]Dans sa typologie des poétiques de l'exotisme, Jean-Marc Moura distingue le réalisme de l'étrange, qui recouvre normalement le genre des récits de voyages. Cependant, il nous semble que les caractéristiques du réalisme de l'étrange se retrouvent dans l'écriture quignardienne et simonienne puisqu'il s'agit pour l'auteur de : transmettre un savoir, s'inscrire dans une perspective autobiographique et attribuer une valeur littéraire à son texte.

[5]Pour Jean-Marc Moura, le recours au bizarre et au cocasse est une des caractéristiques de ce qu'il nomme « réalisme de l'étrange ». (Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 29).

les sarcelles bouillies. » Dans les deux romans, on retrouve, outre la simplicité, voire la rusticité des ingrédients, la même attention portée à la mention d'oiseaux précis et rares. L'étrangeté est recherchée mais non l'incompréhension. Les oiseaux évoqués sont rares mais non inconnus, le mode de cuisson est quasi-primitif. Ainsi, alors que l'absence de cuisson est la manière la plus commune encore aujourd'hui de manger les huîtres, Pascal Quignard tient quand même à le préciser ici, comme s'il voulait faire entendre tout ce que ces plats ont de peu élaboré, de primitif. En revanche, Bulwer-Lytton intègre à son dialogue une comparaison à l'Etna plus pittoresque[1] que réaliste pour évoquer la cuisson. Mais lui aussi rappelle des pratiques culinaires pouvant apparaître comme saugrenues, c'est le cas des « langues de rossignols » ou, tellement typiques que seul le nom latin peut être utilisé, comme pour les *tomacula*. Il faut ici noter que l'auteur fait figurer en note de bas de page une citation de Juvénal mentionnant ce mets, toujours par souci de réalisme.

C'est aussi par la description des vêtements propres à l'Antiquité que se construit le discours de l'autre chez Pascal Quignard notamment :

> En hiver Auguste portait des bandes autour des cuisses et des jambes, enfilait un plastron de laine, puis une chemise puis quatre tuniques, enfin la toge épaisse. […] Été comme hiver, il portait un pétase grec.[2]

On retrouve, de manière beaucoup plus traditionnelle, une description vestimentaire dès le chapitre d'ouverture de *The Last Days of Pompeii* :

> Il ne portait pas la toge qui du temps des empereurs avait cessé d'être le signe distinctif des Romains et que ceux, qui affichaient des prétentions à la mode, regardaient comme ridicule ; mais sa tunique resplendissait des plus riches couleurs de la pourpre de Tyr et les fibule, les agrafes, au moyen desquelles elle était soutenue, étincelaient d'émeraudes. Son cou était entouré d'une chaîne d'or qui descendait en se tordant sur la poitrine et présentait une tête de serpent ; de la bouche de ce serpent sortait un anneau en forme de cachet du travail le plus achevé ; les manches de sa tunique étaient larges et garnies aux poignets de franges d'or. Une ceinture brodée de dessins arabes et de même matière que les franges ceignait sa taille et lui servait en guise de poches à retenir son mouchoir, sa bourse, son style et ses tablettes.[3]

[1]Au sens où Jean-Marc Moura définit le terme : « qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur », Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme, op. cit.*, p. 12.

[2]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 140.

[3]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 10-11 : « *He wore no toga, which in the time of the emperors had indeed ceased to be the general distinction of the Romans, and was especially ridiculed by the pretenders to fashion; but his tunic glowed in the richest hues of the Tyrian dye, and the fibulae, or buckles, by which it was fastened, sparkled with emeralds: around his neck was a chain of gold, which in the middle of his breast twisted itself into the form of a serpent's head, from the mouth of which hung pendent a large signet ring of elaborate and most exquisite workmanship; the sleeves of the tunic were loose, and fringed at the hand with gold: and across the waist a girdle wrought in arabesque designs, and of the same material as the fringe, served in lieu of pockets for the receptacle of the handkerchief and the purse, the stilus and the tablets.* »

L'auteur détaille ici avec minutie les particularités vestimentaires, dans une écriture qui confine à la description archéologique ou historique, laissant se profiler l'une des dérives possibles : que le récit devienne description à valeur encyclopédique. C'est l'excès ethnographique que pointe Jean-Marc Moura.

On peut considérer que l'Italie ne relève pas de l'exotisme, de par son caractère européen. Pourtant, force est de constater que l'exotisme a largement influencé l'écriture de la latinité, que ce soit en tant que thème ou en tant que poétique de la description. Mais surtout, l'exotisme s'est ouvert au passé et a trouvé dans la profondeur historique un palliatif à l'affadissement du Divers spatial. Cependant, c'est par le recours à un procédé linguistique que le sentiment d'ailleurs est le plus manifeste : l'utilisation du latin, comme artifice lexical ponctuel ou comme intertextualité, rappelle l'exotisme des temps antiques. Dans le même temps, paradoxalement, le latin se fait l'écho de notre origine.

2) Le latin : manifestation de l'ailleurs

Le latin jouit d'une place à part dans l'écriture de l'ailleurs : place privilégiée en ce qu'il est l'identité même de la latinité qui fonde son vocable sur lui, et en ce qu'il mêle l'exotisme d'une réalité disparue à la familiarité d'une langue qu'universitaires et religieux continuent d'utiliser. Ses différents modes d'apparition, de la citation longue à la simple occurrence, témoignent tour à tour du rôle évocateur ou didactique que les auteurs lui assignent. Mais c'est dans son sens de rappel des origines, que le latin est le plus intéressant à étudier.

Dans son étude sur Léon Bloy[1], Gaëlle Guyot étudie les manifestations de la langue latine dans le corpus de l'auteur, ainsi que sa relation personnelle au latin. Cependant, elle affirme que le latin n'est pas pour elle un thème, un motif ou même une catégorie esthétique ou générique. Il nous semble pourtant que dans le cadre de la latinité telle que nous l'étudions, la présence du latin peut être légitimement envisagée comme un invariant de représentation. Le plus souvent, cette manifestation ne prend pas la forme de citations longues, dont l'étude pourrait reposer sur le travail d'Antoine Compagnon[2]. Car il s'agit moins de faire acte d'érudition que de donner au texte une couleur antique, une saveur exotique, ainsi que de jouer sur des tropes bien connus (comme le fameux « *cave canem* »). Jean-Marc Moura reconnaît ainsi dans ces jeux linguistiques des marqueurs de la fantaisie exotique et distingue l'artifice lexical (saturation de noms propres, champ lexical de la religion/des mœurs/du pouvoir) et le cliché exotique qui « appartient au style direct et concerne l'imitation, plus ou moins fidèle, plus ou moins caricaturale, du langage autochtone »[3]. Dans le cadre de notre étude, il nous a cependant semblé plus pertinent de scinder plus simplement les apparitions en deux catégories : le simple mot ou la citation longue.

a. Le latin comme nomenclature ou remède aux lacunes

Le mot latin, lorsqu'il est utilisé seul au sein d'une phrase, a presque toujours une valeur didactique. *The Last Days of Pompeii* proposent de très nombreuses manifestations de ce type. À chaque passage descriptif, le lecteur voit son cours de civilisation se doubler d'une leçon de vocabulaire latin. Nous renvoyons ici à notre analyse des « tableaux » que propose le roman.

[1]Gaëlle Guyot, *Latin et latinité dans l'œuvre de Léon Bloy*, *op. cit.*

[2]Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

[3]Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 102.

Théophile Gautier fait quant à lui très peu usage du latin mais l'on retrouve cette même valeur de nomenclature pédagogique lors de la visite de la maison de Diomède lorsque l'auteur précise : « que les anciens appelaient *impluvium* ou *cavoedium* »[1]. Wilhelm Jensen cite ainsi le même « *Impluvium* »[2] ou bien encore « *Oecus* »[3] dans *Gradiva* à l'occasion de la visite de la Maison du Faune par Norbert. Dans *Acté*, le recours au latin est également rare : là aussi il est réservé à un emploi didactique, notamment lors des « scènes tableaux » que sont l'épisode du cirque et celui des bains. Ainsi, peut-on lire dans celui-ci *spina*, *carceres* ou *agitatores*[4], et dans celui-là : *tepidarium* et *caldarium*[5].

Quel sens attribuer à ces « percées » linguistiques qui viennent déchirer le tissu du texte ? Outre la fonction d'artifice lexical pointé par Jean-Marc Moura, tout porte à constater que le recours aux termes latins est dicté par deux éléments : la volonté d'éduquer le lecteur, sur laquelle nous allons revenir, et la lacune du langage dans lequel écrit l'auteur. On pourrait ici considérer que l'acte d'écriture de la latinité est une immense traduction, et que certaines percées linguistiques latines sont en fait des vestiges de la langue source qui a mis en déroute les pouvoirs de la langue cible. C'est par exemple le cas du lexique des pièces de la maison, tel que proposé ci-dessus. Et la distinction de nature est figurativement renforcée dans le texte par le recours quasi systématique à l'italique. Ces percées linguistiques « nécessaires » (puisque la langue cible n'a pas le mot idoine) sont souvent accompagnés d'un commentaire :

> Ses esclaves, se mêlant avec le reste de la multitude, furent placés par des employés qui reçurent leurs billets (comme cela se pratique à notre moderne Opéra), dans la partie de l'amphithéâtre nommée le *popularium*, disposée pour le vulgaire.[6]

Les parenthèses utilisées par Edward Bulwer-Lytton ici sont à valeur didactique. On peut observer qu'il ne fait pas de différence de traitement entre le premier commentaire entre parenthèse, destiné à créer une continuité culturelle et à établir une analogie avec le présent du lecteur, et le second commentaire qui tient rôle de définition du terme latin. Dans les deux cas, il s'agit d'une démarche visant à éclairer le lecteur, que l'on retrouve fréquemment dans l'emploi de la note de bas de page dont Bulwer-Lytton est friand. Ainsi donne-t-il en note la signification des mots

[1]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 31.

[2]Wilhelm Jensen, *Gradiva*, *op. cit.*, p. 108.

[3]*Ibid.*, p. 112.

[4]Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 43.

[5]*Ibid.*, p. 73-75.

[6]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 360 : « *His slaves, mingling with the humbler crowd, were stationed by officers who received their tickets (not much unlike our modern Opera ones), in places in the* popularia *(the seats apportioned to the vulgar). » (*Traduction d'Hippolyte Lucas)

« *archimagirus* »[1], ou « *musca* »[2], parmi bien d'autres. Alexandre Dumas procède de la même manière, la subordonnée relative ou l'apposition jouant le même rôle que les parenthèses ou la note de bas de page, comme dans : « la porte qu'on appelait *sana vivaria* »[3] ou « l'or *apyré*, c'est-à-dire qui n'a point encore été mis à l'épreuve du feu »[4]. (Les rares présences de grec sont soumises au même traitement que le vocable latin.) Mais parfois Dumas privilégie la construction syntaxique aux parenthèses, ce qui a l'avantage de plus de naturel :

> Divisée par une muraille haute de six pieds, qui s'étendait dans toute sa longueur, moins, à chaque extrémité, le passage pour quatre chars, cette spina était couronnée, dans toute son étendue, d'autels, de temples, de piédestaux vides […] L'un des bouts du cirque était occupé par les carceres, ou écuries […] Les cochers, comme on l'a vu, avaient pris les livrées des différentes factions qui, à cette heure, divisaient Rome, et, comme de grands paris avaient été établis d'avance, les parieurs avaient adoptés les couleurs de ceux des agitatores qui, par leur bonne mine, la race de leurs chevaux ou leurs triomphes passés, leur avaient inspiré le plus de confiance.[5]

On retrouve bien ici cet emploi du vocable latin en compensation de termes français adéquats, mais contrairement à Edward Bulwer-Lytton, Dumas intègre naturellement la signification, gommant l'évidente démarche didactique initiée par l'usage des parenthèses ou de formules de nomenclature (« qu'on appelle » et autres « que les Latins nommaient »). Dans l'extrait que nous venons de citer, hors « *carceres* » dont l'explicitation repose sur l'apposition, la signification du terme latin est préalablement donnée (« muraille haute de six pieds », « les cochers ») de telle sorte que l'esprit du lecteur comprend intuitivement et par induction le sens des mots latins.

Outre l'emploi du latin à simple valeur de nomenclature, on retrouve dans les différents romans l'emploi d'expressions idiomatiques, souvent populaires, destinées à dynamiser le récit tout en le colorant d'une certaine forme de pittoresque. Il s'agit ici du cliché exotique, selon la distinction de Jean-Marc Moura. Dans ce cas-là, il n'y a pas de traduction associée : « *Proh pudor !* »[6] s'exclame Callias sous la plume de Bulwer-Lytton, ou encore « *Me miserum !* »[7] se plaint un esclave. Dans ces deux exemples, on a affaire à une expression latine simple qui ne nécessite pas de traduction, d'une part parce que le niveau de latin du lecteur du XIXe siècle est suffisant, et

[1] *Ibid.*, p. 241.

[2] *Ibid.*, p. 249.

[3] Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 181.

[4] *Ibid.*, p. 100.

[5] *Ibid.*, p. 42-43.

[6] Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 328.

[7] *Ibid.*

d'autre part parce que c'est moins le sens qui importe ici, que le désir de donner à entendre du latin. Nous en voulons pour preuve les nombreuses autres occurrences traduites directement dans le texte par Bulwer-Lytton :

> L'esclave les regarda l'un après l'autre, et se dit à lui-même : *Virtus in medio* ; la vertu se trouve dans le juste milieu.[1]
> « *Bene vobis* (à votre santé), mon cher Glaucus ! »[2]
> *Vae capiti tuo !* Vengeance sur ta tête, misérable fille ! »[3]

C'est par ces exemples que nous touchons du doigt les limites de l'emploi du latin dans le récit : la nécessité de traduire rompt avec l'illusion narrative. En effet, si donner la définition ou la traduction entre parenthèses ou en note de bas de page n'est pas trop dommageable lorsqu'il s'agit de passages descriptifs pris en charge par un narrateur visiblement en position de pédagogue et de guide pour son lecteur, il n'en va pas de même pour les dialogues. Les parenthèses ou l'apposition deviennent alors une forme d'auto-répétition de la part d'un personnage qui se traduit lui-même, portant ainsi atteinte à l'illusion de réalité.[4] Il suffit pourtant d'une inversion, pour que la répétition devienne un simple jeu de connivence. Comme sous la plume de Théophile Gautier : « a-t-il été mis en amphore sous le consul Plancus ? - *consule Planco.* »[5], où le latin, arrivant *après*, devient un jeu linguistique pour un personnage fier d'exhiber ses connaissances en ablatif absolu. Mais bien entendu, la différence entre ce dernier exemple et les emplois de Bulwer-Lytton réside dans la vocalisation ou non. Dans *The Last Days of Pompeii*, le latin est prononcé, quand sa traduction est simplement destinée à être pensée par le lecteur. En ce sens, c'est sans doute d'un problème de rigueur typographique (guillemets, italique ou traduction en note) que souffre cette œuvre. En revanche, dans *Arria Marcella*, le français *et* le latin sont prononcés par le personnage.

Ces deux types d'occurrences, utilisées comme artifice lexical ou destinées à *faire entendre* une langue en tant que cliché exotique, concourent à la création d'une sensation d'ailleurs. Avec cette particularité, qui est que le latin rappelle moins l'exotisme que l'origine. En effet, ces occurrences qui viennent déchirer le tissu du texte font appel à un savoir culturel partagé (pour les

---

[1]*Ibid.*, p. 346 : « *The slave looked first at one, and then at the other. 'Virtus in medio!—virtue is ever in the middle!' muttered he to himself.* » (Traduction d'Hippolyte Lucas)

[2]*Ibid.*, p. 33 : « Bene vobis *(your health), my Glaucus ! ».*

[3]*Ibid.*, p. 99 : « Voe capiti tuo—*vengeance on thy head, wretched one! »*

[4]Il faut aussi prendre en compte le fait que le latin est une langue dont nous n'avons un témoignage qu'écrit, si ce n'est la version un peu oralisée proposée dans les pièces de Plaute par exemple. Le « latin parlé [est une langue] auxquels les auteurs littéraires en classe ne nous ont guère habitués » (Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 36). Voir à ce propos Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983.

[5]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 37.

termes connus de tous, tel « *ave* »), à une prise de conscience de l'origine latine de sa langue lorsque le lecteur reconnaît le sens du terme latin employé, ou enfin à un souvenir personnel lorsque le latin a été appris enfant. Cette dernière expérience est d'autant plus présente lorsque la citation est longue, car elle est alors souvent le fruit d'une intertextualité poussée. C'est l'aspect de la citation que nous allons à présent étudier.

b. La citation

> Faire parler les Anciens est un mode privilégié, chez ceux qui approuvent leurs leçons, pour infirmer leur mort. On leur fera redire ce qu'ils ont dit (inflation de la citation humaniste qui ne le cède en rien à la scripturaire). On leur fera dire aussi ce que nous pouvons leur attribuer.[1]

Le cas des citations longues est un peu différent et concerne en priorité les deux romans du XXe siècle que sont *La Bataille de Pharsale* et *Albucius*[2], mais de deux manières différentes. Pour Pascal Quignard, le recours au latin s'explique naturellement par le choix de son sujet : en décidant de rendre compte d'un auteur romain antique, il était évident qu'il fût amené à citer partie ou intégralité de son œuvre, même s'il apparaît que sa relation au latin est plus personnelle et profonde que cela. La démarche de Claude Simon repose en revanche sur la fonction qu'il accorde au latin, celle d'ossature du texte dont les mouvements sont guidés par les références constantes à la version latine faite enfant.

Les citations et autres usages du latin abondent dans *Albucius*, et Pascal Quignard commente cet état de fait en livrant ce qui ressemble presque à une profession de foi :

> Si je cite si longuement le texte latin, ce n'est pas seulement pour procurer du plaisir à celui qui aime cette langue, ni pour impatienter celui qui l'ignore dans des assauts de pédanterie. Je le fais lorsqu'une force et une promptitude plus grandes s'y produisent sans qu'on puisse les traduire, et qui se voit sans comprendre, ne serait-ce que par le nombre de mots et la quantité des syllabes.[3]

La volonté de l'auteur n'est donc pas ici de donner une coloration pittoresque à son texte par le recours à des expressions types qui permettent que résonne un latin cliché. C'est dans un souci d'authenticité de contenu (et pas d'effet de réel) que le latin est cité : parce que, à nouveau, la langue cible fait défaut. Mais contrairement à la situation que nous avons décrite précédemment, il ne s'agit pas d'une simple lacune dans la nomenclature (ce n'est pas que le français ou l'anglais n'a pas à sa disposition le terme exact désignant telle ou telle pièce de la maison). Ce qu'il faut relever ici, c'est la croyance de Pascal Quignard selon laquelle le latin recèle une *force* dont la langue cible ne peut rendre compte. Le sens est ici dépassé et c'est à un *esprit* de la lettre qu'il fait référence,

[1]Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome*, *op. cit.*, p. 81.

[2]De manière générale, la citation latine longue relève d'une intertextualité qui sied mal à la paralittérature ou à la simple littérature de divertissement. Seules les œuvres de plus grande qualité sont concernées, les autres se contentant d'occurrences pontuelles destinées à alimenter le cliché exotique.

[3]Pascal Quignard, *Albucius*, *op. cit.*, p. 66.

d'où le paradoxe apparent : ce n'est pas la compréhension littérale qui transmet ce qui importe vraiment. C'est pour cette raison que les citations latines présentes dans *Albucius* ne se réduisent quasiment jamais à un seul mot. Il ne s'agit pas pour Quignard de procéder à une leçon de vocabulaire à l'intention de son lecteur, mais bien plutôt de transmettre du mieux possible une *idée* qui ne trouve sa pleine expression que dans la langue latine. Le tout relève moins d'une nomenclature gratuite que d'une démarche citationnelle érudite, les occurrences latines étant des mots d'auteurs antiques. Ainsi peut-on lire :

> Le manteau de César est un de ces détails que la vie, qui se raconte comme les romans, requiert à l'instar d'un indice qui caractérise le héros. C'est le panache blanc du roi Henri de Navarre ou la gorge trouée de Guillaume le Taciturne. « Elata laeva, dit Suétone dans *La Vie de César*, ne libelli quos tenebat madefierent, paludamentum mordicus trahens, ne spolio poteretur hostis » : César fuyant, dans les flammes de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie « nageait à l'aide de la main droite, la main gauche hors de l'eau pour garder au sec des écrits qu'il portait, serrant entre ses dents son manteau de général, pour ne pas laisser ce talisman de la bataille aux mains de l'ennemi ». J'admire ce « paludamentum mordicus », ce manteau entre les dents. L'attribut est entre les dents, comme notre nom : mordicus.[1]

Cet extrait est représentatif de l'utilisation que fait Quignard du latin dans *Albucius* à plus d'un titre. Tout d'abord, on peut noter cette volonté de ne jamais laisser le lecteur dans l'ignorance en lui refusant une traduction, bien que Quignard proclame sans détour la supériorité du latin sur le français pour certaines expressions. Ainsi, l'auteur ne craint pas de citer longuement les passages qui lui plaisent puisqu'il est assuré que son lecteur trouvera au cœur même du texte – il n'y a aucune note de bas de page – le sens littéral que l'écriture intègre naturellement dans son flot, comme on peut le voir ici avec le refus de l'emploi de l'italique pour les termes latins et avec la double énonciation : l'auteur Quignard prend en charge le sujet (César) et le complément circonstanciel permettant de poser le cadre, tandis que le verbe et la suite de la phrase reviennent à Suétone (dans sa traduction). Si bien que seuls les signes visuels que sont les guillemets peuvent permettre de distinguer le passage de l'un à l'autre.[2] Le choix des extraits cités repose avant tout sur la subjectivité assumée d'un auteur qui n'hésite jamais à faire partager son admiration ou son plaisir face à des formulations latines, qui servent très souvent de support à une réflexion élargie, quasi

[1] *Ibid.*, p. 47-48.

[2] Mais la distinction n'est pas toujours claire, comme dans Fronton : « Ainsi Pascal Quignard donne la parole à Fronton en le citant et le traduisant, mais surtout en l'adaptant et en le glosant, sans que la part du commentaire soit toujours bien distincte d'une citation qui n'en est pas vraiment une, et qui passe par tous les états depuis la restitution scrupuleuse jusqu'au détournement de sens. » (Rémy Poignault, « Fronton revu par Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 168) On retrouve ce phénomène de « cannibalisation » des sources par le texte quignardien dans *Albucius*.

philosophique. C'est le cas ici avec l'analogie établie entre le manteau et le nom, qui confine à la maxime. Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans l'extrait suivant :

> Le romancier Arellius Fuscus traitait le même roman à partir du personnage du mendiant muet : « Praecidatur, inquit, lingua : genus est rogandi rogare non posse. » (Qu'on lui coupe la langue, dit-il : c'est une manière de demander que de ne pas pouvoir demander.) Je m'arrête sur cette phrase d'Arellius : « Genus est rogandi rogare non posse », que je trouve extraordinaire. Il me semble que c'est ainsi que sont construites nos vies.[1]

À nouveau est cité un extrait littéraire authentique qui est ensuite traduit. L'admiration pour la tournure latine est soulignée et se trouve renforcée par la répétition du texte. Puis, Quignard en déduit la « leçon » à tirer. Dans cet extrait, comme dans le premier cité, on peut remarquer une singularité propre à *Albucius* : le latin n'est jamais mis en italique. Et cela est valable lors de la retranscription des romans d'Albucius (beaucoup sont constellés de passages latins, aboutissant presque à une version bilingue, tel « La citadelle »[2]), comme lors d'occurrences plus ponctuelles (c'est le cas du « *mordicus* » cité plus haut). Cela a pour conséquence de ne jamais pointer du doigt le latin comme élément étranger. Au contraire se manifeste ici une assimilation naturelle au texte.

Cette assimilation est telle que le latin devient une matière de pensée et d'écriture dont l'auteur se sert. C'est le cas dans le jeu linguistique suivant qui débute sur le nom latin lui-même :

> Mes lèvres prononcent « Albucius Silus ». On songe à « balbutier », à cette façon de dire « Il balbutie », et on songe au silence. On évoque une rime intérieure progressive, cius silus, que la plus antique cité du peuple qui parlait cette langue – Albe – devance. On voit brusquement l'enfant Ascagne marchant à étapes dans le Latium. On est en – 1148. Il descend les monts albains. […] C'est l'album du monde.[3]

Le flot imaginatif est guidé par les phonèmes initiaux : « Albucius, Albe, balbutier, albains, album, Silus, silence, balbutie, Latium, devance, descend, c'est », le nom latin devenant matrice phonique. Mais le latin chez Pascal Quignard ne se réduit pas à un simple ornement esthétique : lorsque l'auteur emprunte à la langue latine des mots intraduisibles, cette dernière devient l'ossature même de sa pensée. Les sources du langage deviennent ainsi sources de l'origine.

Comme Pascal Quignard, Claude Simon irrigue son œuvre de citations latines. Cependant, la démarche est quelque peu différente : *La Bataille de Pharsale* semble encore plus déterminée par

[1] *Ibid.*, p. 61.

[2] *Ibid.*, p. 153-156.

[3] *Ibid.*, p. 118.

le latin. En effet, alors que Albucius a recours au latin comme un sujet (puisque c'est la langue du rhéteur dont il choisit de raconter l'histoire) et comme une matière première de son discours littéraire et philosophique, *La Bataille de Pharsale* utilise le latin comme thème et donc comme armature[1] : la version traduite essaime ses motifs, appelle des souvenirs personnels appartenant à différentes strates temporelles et, de fait, crée le mouvement général du roman. Ce qui va parfaitement dans le sens de la conception de Claude Simon selon laquelle « ce sont les mots qui donnent des idées »[2] : le signifiant provoque le signifié. C'est exactement ce qui semble se produire dans les pages de *La Bataille de Pharsale*. Nous avons déjà commenté le phénomène d'écriture par concaténation, quand un mot en appelle un autre. Ici, la version latine a un rôle central puisqu'elle guide le narrateur de souvenir en souvenir par association d'idées. Cependant, les occurrences de la langue latine en tant que telle sont plus rares, car c'est presque toujours la traduction qui est citée dans le texte. Contrairement à Pascal Quignard qui, s'il était assuré d'avoir un lecteur suffisamment érudit, se passerait volontiers de l'effort de traduction[3], Claude Simon noue fermement latin et français, signifiant et signifié, voire interroge la relation incertaine entre les deux. C'est en tout cas de cette façon que l'on peut interpréter ce passage en début de roman, où le narrateur tente laborieusement de faire sa version latine en compagnie de son père :

> Dextrum cornus ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat Je m'arrêtais
> alors ?
> rivus : une rivière
> impeditis ripis : aux bords obstacles
> des bords obstacles qu'est-ce que ça veut dire explique-moi
> je me taisais
> tu pourrais peut-être te donner la peine de chercher plus loin que le premier mot que tu trouves dans le dictionnaire combien de temps as-tu passé à préparer cette version ?[…]
> Et après ?
> ejus : de lui
> alors ?
> je me taisais
> et quidam ?
> quidam ?
> où est-il passé ?

[1]Le latin modèle l'ossature du texte de Claude Simon, comme il avait modifié le style du texte de Huysmans : « Huysmans oppose à l'unité de la langue classique une langue décadente composite et bigarrée. Il associe par exemple la verdeur étrange de la langue de Pétrone, la teinte bizarre, exotique, presque neuve de celle d'Apulée et le style de Tertullien. » dans : Agathe de Longevialle, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », *op. cit.*, p. 196.

[2]Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, l'inlassable réancrage du vécu*, *op. cit.*, p. 26.

[3]Pascal Quignard considère toute traduction comme infiniment inférieure au texte original. Lorsque l'on traduit une langue dite morte, s'opère alors une transformation paradoxale : « Quand on traduit, la langue la plus souple, la plus vivante, qui réserve le plus de vivacité et de surprise, la plus douée de sensibilité et d'imagination, de ressources, la plus fraîche, la plus riche, la plus judicieuse et dégourdie, la plus sagace est la morte. Et la langue dans laquelle on traduit paraît des plus éteintes, raides – appauvrie, appauvrissante. Le plus inhabile. Morte. » (*Petits Traités I*, *op. cit.*, p. 156). De manière générale, on se rapportera au IXe traité « Les langues et la mort » pour tout ce qui concerne le latin dans sa nature de langue ancienne et son rapport à la parole.

> je me taisais
> bon, si ton professeur te demande le mot à mot tu te débrouilleras tu lui expliqueras que le quidam est tombé dans la rivière aux bords obstacles c'était sans doute un jockey qu'en penses-tu ?
> je regardais toujours ma page de brouillon
> allons finissons-en sans ça c'est à neuf heures que nous allons dîner tu pourrais quelquefois penser au chagrin que tu fais à ta mère écris Une rivière aux rives escarpées protégeait son aile droite
> Est-ce que tu vois quelque chose qui ressemble à une rivière ?[1]

C'est ici le *mouvement* de traduction qui est reproduit, le dialogue entre l'oncle et le fils servant de support à la représentation du passage du latin au français. Se mêlent alors dans une typographie que l'on pourrait qualifier de neutre tant les marqueurs, outre le retour à la ligne, sont absents, ce qu'on comprend être du latin lu à haute voix, la voix de l'enfant et celle de son père, et des commentaires faits *a posteriori*. Sans transition, surgit alors la question sur laquelle nous avons choisi de clore l'extrait cité et qui marque le passage du souvenir de la version latine au voyage sur les lieux présumés de l'authentique bataille. Le passage de l'un à l'autre étant assuré par une recherche d'adéquation entre le souvenir du latin à traduire et la réalité géographique environnante. On peut aller jusqu'à dire que cette scène constitue la matrice du rapport au latin que le roman entretient. C'est cette version latine qui essaime tout au long de l'écriture, à l'origine de ces occurrences en italique qui ne sont pas écrites en latin, certes, mais sont des souvenirs de *La Guerre des Gaules*, qu'il a traduite. Ainsi, se mêlent, par la souplesse d'une syntaxe sans entraves, lieu réel de la bataille et souvenir littéraire :

> *Krindir c'était un simple renflement en forme de dos de poisson aplati pierreux qui s'avançait comme un cap dans la plaine d'un brun violacé rigoureusement plate* flanqué par les 6000 cavaliers de Labiénus et renforcé par des troupes légères Ensuite s'alignaient les légions de Domitius Ahenobarbus Scipion et Lentulus celui-ci à l'aide droite flanqué du reste de la cavalerie […][2]

Il nous a été impossible de retrouver l'origine des passages cités. César et ses deux *Guerres* sont mentionnés explicitement[3] mais les citations directement en français sont soit des souvenirs *à peu près* de traduction, soit des extraits d'autres œuvres ou auteurs (livre d'histoire ? *Guide Bleu* ?).[4] Ce qui prouve encore une fois que le latin n'a pas la même importance que chez Pascal Quignard.

---

[1]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 51-53.

[2]*Ibid.*, p. 43. À ce propos voir Aude Michard, *Claude Simon : la question du lieu*, Paris, L'Harmattan, 2010. À noter que l'auteur fait erreur en attribuant les passages cités à *La Guerre des Gaules* et non à *La Guerre Civile*.

[3]*Ibid.*, p. 18.

[4]Voir la note 105 de Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses Sorbonne, 2003, p. 97.

Pour Claude Simon, c'est le souvenir du latin qui est central, plus que son aspect linguistique. Son écriture se nourrit en définitive de toutes les formes de citations, quelle que soit la langue utilisée : citation latine, traduction, ouvrages divers et auto-citation[1]. Cela va de pair avec la croyance que c'est le signifiant qui fait advenir le signifié.

Que ce soit en tant qu'occurrences simples destinées à ménager des clichés exotiques, ou en tant qu'ossature de l'écriture, le recours au latin dépasse le pittoresque et s'affiche comme un puissant media vers l'origine.

[1]*La Bataille de Pharsale* réécrit *Histoire*. Voir *ibid.*

c. Remonter aux sources du langage : le latin comme premier pas vers l'origine

> [Le latin et le grec] sont les langues aïeules, les langues qui sont à la fois mortes et originaires.[1]

L'origine vers laquelle le latin fait remonter l'auteur ou le narrateur est d'abord celle de sa propre existence. Le latin est relié en premier lieu à l'enfance, d'abord parce qu'il rappelle la scolarité. Dans *Arria Marcella*, il est noté de manière amusée :

> C'est alors qu'[Octavien] se félicita d'avoir été fort en thème, et remporté des prix au concours général. Le latin enseigné par l'Université lui servit en cette occasion unique, et rappelant en lui des souvenirs de classe, il répondit au salut du Pompéien en style de *De viris illustribus* et de *Selectæ e profanis* […] Octavien entreprit de faire comprendre au jeune Pompéien que vingt siècles s'étaient écoulés depuis la conquête de la Gaule par Jules César […] mais il y perdit son latin, et à vrai dire ce n'était pas grand chose.[2]

Le latin est ici abordé du point de vue de son aspect scolaire, qui semble en inadéquation avec les besoins réels de la communication. Car si Octavien parvient à échanger avec le Pompéien, ce dernier lui demande cependant s'il ne serait pas plus à l'aise en grec, preuve d'une certaine maladresse de la part du héros. Mais c'est dans *La Bataille de Pharsale* que le latin affiche le plus clairement sa nature d'exercice scolaire. Quand l'écriture se fait mimétique du mouvement de la version latine, elle convoque par la même occasion des souvenirs de l'enfance, sous forme de retour de sentiments et d'actes de paroles mêlés.

Le latin est *bifrons* pour Claude Simon : il est à la fois la souffrance de la version qui ne cesse de lui rappeler sa condition de cancre, et le filtre à travers lequel il décrypte les événements. Ainsi cet extrait :

> J'ai failli aussi crever dans un endroit où il n'y avait que des collines et une rivière comme partout ailleurs C'est toujours comme ça Mais c'est à cause de cette version
> quelle version ?
> je ne savais même pas que c'était par ici J'étais tellement cancre que... Mais si ça t'embête
> il fit un geste insouciant de la main[3]

[1]Pascal Quignard, dans Pascal Quignard, Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, *op. cit.*, p. 135.

[2]Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 52-53.

[3]Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 31.

Tout se passe comme si la géographie latine si difficilement traduite enfant était venue imprimer son relief sur tous les aspects de sa vie, ce que vient confirmer l'emploi des deux adverbes « partout » (pour l'indication spatiale) et « toujours » (pour l'indication temporelle). Par conséquent, le fait de se retrouver dans un lieu similaire, ramène le narrateur à la scène originelle qui est celle de la version latine faite enfant. De la même manière, des sensations physiques permettent le retour à l'origine personnelle. Ainsi, la traduction de l'extrait de la *Guerre Civile* (III, 93) évoquant la course des soldats s'intègre directement au cœur d'un souvenir personnel d'une poursuite effrénée pendant la Première Guerre Mondiale :

> […] je courais sur la voie j'avais l'impression de courir sans avancer j'étais à bout de souffle j'avais l'impression que mon estomac mes poumons mon cœur tout pêle-mêle remontaient m'obstruaient la gorge le sang battant dans mes oreille je
> […] Il dit Allons finissons-en. Que tu puisses au moins le recopier avant d'aller te coucher. Ecris :
> sua sponte : d'eux-mêmes
> represserunt cursum : ils ralentirent leur course
> ad medium fere spatium : à peu près à mi-distance […]
> je cessai de courir marchant seulement poumons cœur dans ma gorge puis bruit d'ailes froissant l'air volant vite puis quelque chose plus près sifflant[1]

L'épuisement qui menace les légionnaires alors qu'ils sont en pleine course est rappelé et placé au cœur de l'événement personnel par l'intermédiaire du souvenir de la version latine. Le latin fonctionne alors à nouveau comme noyau originel non pas en tant qu'expérience vécue (le narrateur ne se rappelle pas une course effrénée faite enfant) mais en tant que réalité linguistique. Ce qui est parfaitement en adéquation avec la posture simonienne accordant une importance primordiale au *mot.*

Pascal Quignard place lui aussi le latin du côté de la prime enfance, mais dans un mouvement plus global qui intègre origine personnelle, origine de l'espèce, écrits antiques et acte originel de la conception. Pour Quignard, le latin est la langue originelle sur laquelle se construit toute la littérature, bien plus que le grec qui lui est pourtant antérieure. Car ce qui fascine l'auteur, c'est la nature scripturale du latin qui a continué d'être écrit alors même qu'il n'était plus parlé. Que le premier livre imprimé en Europe soit la Bible dans une langue qui n'était plus utilisée à l'oral est manifeste de cette tranchée qui s'est peu à peu creusée entre l'écrit et l'oral. Si bien que l'on peut finir par voir le latin comme une « langue qui se tait perpétuellement »[2]. C'est grâce à ce paradoxe de langue aphone, que Pascal Quignard fait du latin la langue des origines. D'abord parce que

[1] *Ibid.*, p. 82-83.

[2] « Pascal Quignard et le latin », *Vie et mort des langues*, Paule Zadjermann, Bibliothèque publique d'information, 2007.

l'enfance est le moment de l'absence de parole, comme le souligne l'étymologie latine du signifiant qui, plus que jamais, porte en elle la vérité du signifié :

> « Infari », en langue latine, c'était ne pas parler. De la naissance à l'âge de sept ans le « puer » était nommée « infans », sans langage. […] Plus on approche de l'incapacité de parler, plus l'enfance fait retour.[1]

De plus, « ce qui est avant notre langue renvoie à ce qui est avant notre naissance. La couche la plus ancienne (le latin) dira la scène la plus ancienne »[2] donc le latin permet de remonter à l'origine individuelle à la fois dans l'enfance et dans ce qui *précède* l'existence. Latin et origine partagent le même silence (celui que l'on retrouve aussi dans le patronyme d'Albucius *Silus*, et qui conduit à s'interroger sur l'hypothèse que Quignard ait vu le rhéteur comme « une couche plus ancienne » de lui-même), et c'est pour cette raison que le latin est la seule langue capable d'approcher l'expression de l'origine, qui échappe pourtant au langage. C'est ainsi qu'Albucius se donne la mort en prononçant ces mots : « Je commence un silence que je ne finirai pas », retournant par la mort à la forme de l'origine. Dans ce qui rappelle le paradoxe de la littérature moderne selon lequel le réel ne peut jamais être dit bien que le langage ne cesse de le circonscrire, pour Pascal Quignard « la rhétorique est donc arme de cette mémoire originelle »[3] alors même que l'origine est justement ce qui échappe à tout langage. Cette croyance forme la base de la théorie de la « cinquième saison ».

La théorie selon laquelle le latin serait la langue la plus naturelle parce que la plus originelle ne se retrouve pas que sous la plume de Pascal Quignard, bien que ce dernier en développe largement l'idée. Dans *The Marble Faun*, Nathaniel Hawthorne relie lui aussi fermement la dimension intime de l'antique à la langue latine, prenant ainsi le parti d'une explication plus historique et conjoncturelle.

> On […] a l'impression de voir l'époque romaine à portée de main. On oublie qu'un abîme nous en sépare, où reposent tous ces siècles obscurs, grossiers, illettrés, qui encerclent la naissance de la Chrétienté, ainsi que l'époque de la Chevalerie et de ses romans, le système féodal, et les débuts d'une civilisation meilleure que celle de Rome. Ou encore, si l'on se rappelle les temps médiévaux, ils semblent plus éloignés encore que l'âge augustéen. La raison en est peut-être que l'ancienne littérature romaine survit, et crée pour nous une intimité avec l'époque classique, que nous n'avons aucun moyen d'établir avec les âges suivants.[4]

---

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 196.

[2]Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 244.

[3]Andrée-Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 71.

Ce « saut » par-dessus les siècles pour retrouver l'Antiquité romaine dont on se sent davantage les héritiers se justifierait donc par la survivance du latin, ce qui n'est pas sans rappeler la vieille idée de « l'esprit » de la langue. Le latin et le grec en seraient d'ailleurs mieux pourvus que les autres, comme l'énonce Michelet : « Ces langues sont bien plus que des langues : ce sont les monuments où ces fières sociétés ont déposé leur âme en ce qu'elle a eu de plus noble, de plus moralisant. Qui en vit, en reste anobli. »[1]

Dans les textes, les occurrences latines brèves comme les citations plus longues ont donc cette double nature paradoxale de représenter à la fois l'étranger exotique (l'autre) et l'origine (ce qui a été nous). L'exotisme temporel se nourrit du latin et l'écart est d'autant plus creusé si la traduction fait défaut, privant le lecteur néophyte de l'accès au sens. Le choix de traduire ou non dépend des compétences du lecteur idéal pris en compte, mais dans tous les cas la différence se fait sentir. Du reste, le latin a cette particularité d'évoquer un « ailleurs » qui a été le nôtre ou qui nous rappelle à notre propre passé d'écolier, ou encore plus loin à notre petite enfance dans le cas de Pascal Quignard. C'est ce que rappelle Wilfried Stroh :

> Les limites de l'espace, nous avons à notre disposition l'anglais pour les surmonter, sauf à mener une correspondance internationale en latin, ce que peu de gens font. Mais le latin permet ce qu'aucune langue moderne ne permet : franchir les limites du temps, une communication avec les meilleurs du passé, l'entrée dans une *res publica litterarum* intemporelle.[2]

L'exotisme temporel est donc mis en concurrence avec la sensation de proximité que l'on peut ressentir face à une langue qui a été celle de toute une communauté d'esprit, de la Bible, et sur laquelle s'est forgée notre propre langue.[3] (Cette dernière affirmation est moins vraie dans le cas de la littérature allemande et il faut ici soumettre l'hypothèse que la raison pour laquelle cette dernière semble plus éloignée du spectre de la latinité sur beaucoup d'aspects, est son origine proto-

[4]Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 146 : *« We […] seem to see the Roman epoch close at hand. We forget that a chasm extends between it and ourselves, in which lie all those dark, rude, unlettered centuries, around the birth-time of Christianity, as well as the age of chivalry and romance, the feudal system, and the infancy of a better civilization than that of Rome. Or, if we remember these mediaeval times, they look further off than the Augustan age. The reason may be, that the old Roman literature survives, and creates for us an intimacy with the classic ages, which we have no means of forming with the subsequent ones. »* (Nous traduisons.)

[1]Jules Michelet, *Nos Fils*, Bruxelles, Librairie Internationale, 1870, p. 226.

[2]Wilfried Stroh, *Le latin est mort, vive le latin*, *op. cit.*, p. 284.

[3]Ce qui conduit à s'interroger sur le rapport entre la force de fascination de l'exotisme et les conditions de sa réception. Que le latin soit moins enseigné qu'aux siècles derniers permet d'envisager que la familiarité va aller en diminuant alors que l'impression d'étrangeté va aller en s'accroissant. La situation est en un sens très proche de ce que remarque George Steiner à propos de « l'opacification des références » des œuvres de la littérature classique. Voir : George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, *op. cit*., p. 113).

germanique et non latine.) L'auteur qui emploie le latin se trouve donc face à un dilemme en termes de réception : espérer que le lecteur ait les notions suffisantes mais risquer l'élitisme, ou traduire mais causer ainsi une interruption dans la lecture, ce qui peut être dommageable à l'illusion narrative. Cela revient à accepter ou non de mettre son lecteur face à la différence, qui est une autre manière d'explorer la tension entre le même et l'autre.

En ayant recours à la notion d'exotisme, les écrivains ont deux buts : refigurer une altérité créée par la distance temporelle et ménager un sentiment d'émerveillement. Cette tendance semble cependant entrer en concurrence avec le sentiment de l'origine recherchée dans l'Antiquité. Le rôle du latin témoigne bien de cette difficulté. C'est dans le recours au mythe que semble se trouver la solution.

III. Les ressources offertes par la pensée mythique

La représentation de l'Antiquité est souvent très documentée et repose sur des sources historiques que les romanciers exploitent et parfois même affichent afin de garantir l'authenticité de leur reconstitution. Cependant, ils ne peuvent se soustraire à l'influence d'un imaginaire collectif qui s'exprime à travers eux. C'est ainsi que l'exotisme, dont on a vu que l'écriture répondait à une forme de mode touristique et littéraire, va retrouver le stéréotype[1] au sens d'idée reçue (et partagée) qui permet de catégoriser le réel. Dans le cas des fictions antiquisantes, il apparaît que la pensée du stérérotype, notamment celui de l'homme latin, rejoint des représentations mythiques pré-existantes, telle que la figure du bon sauvage. Ainsi, la latinité semble trouver une forme dans des mythes qui la précèdent et dont elle s'inspire, de telle sorte qu'on puisse identifier deux structures mythiques à l'œuvre dans les récits de la latinité : l'Antiquité associée à un âge d'or et l'Homme latin regardé comme un homme primitif (au sens d'homme des origines). Dans les deux cas, on peut identifier la présence d'une pensée des origines s'incarnant dans des représentations mythiques. Constater que la latinité s'exprime *à travers* des mythes ne suffit cependant pas et il faudra interroger également la possibilité que la latinité elle-même *soit un mythe à part entière*.

1) L'homme latin, entre représentation familière et recherche d'altérité

La question de la représentation de l'altérité s'est posée pour l'exotisme, et elle se pose aussi pour l'exotisme temporel qu'est l'écriture de la latinité. Il faut cependant ajouter à cette question la thématique de l'origine : comment parler de l'altérité et retrouver l'altérité lorsque les êtres que l'on décrits sont aussi là pour signifier notre propre origine ?

Si le roman sulpicien est marqué par « l'instrumentalisation de l'altérité culturelle à des fins d'édification [qui] passe par de petites trahisons historiques et par la simplification manichéenne

[1]Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 26 : le stéréotype est un ensemble d' « images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide de desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Walter Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. […] Ces images dans notre tête relèvent de la fiction, non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social. » À ne pas confondre avec le cliché qui a un sens linguistique puisqu'il s'agit d'une expression figée.

des caractères »[1], les autres fictions antiquisantes se retrouvent plus volontiers, à divers degrés, dans le spectre de représentation distingué par Jean-Marc Moura : l'écriture de l'altérité est une « écriture d'une radicale mise à distance »[2] dont les deux extrêmes sont la stéréotypie ou l'irréductible altérité.[3] C'est ce balancement entre familiarité et différence dans la peinture de l'homme romain que nous étudierons d'abord. Nous verrons par la suite que les romanciers tendent à incarner l'homme romain dans des figures de l'exotisme qui rappellent le mythe du bon sauvage.

a. Permanence des caractères nationaux ou universels

Longtemps c'est la notion de caractère qui a prédominé, accompagnée de la certitude de l'existence d'une hiérarchie qui a perduré encore au XIXe siècle.[4] Mais là encore, l'apport scientifique a modifié le paradigme de représentation : les sciences de l'homme en général, et l'anthropologie en particulier, n'ont pas autant marqué les fictions qu'a pu le faire l'archéologie, mais elles ont cependant influencé le regard porté sur l'homme romain.

L'aspect factuel de l'altérité et du Divers, que l'on représente par les procédés littéraires de l'exotisme, est aisément vérifiable ; l'intériorité de l'Homme est le grand défi. Il est en effet beaucoup plus difficile de vérifier l'adéquation avec la réalité dans le cas de l'exotisme historique. De fait, l'image littéraire utilisée pour désigner l'Autre est l'« indice d'un fantasme, d'une idéologie, d'une utopie propres à une conscience rêvant l'altérité »[5] encore plus puissant que dans le cas de l'exotisme spatial. Ainsi, la question est moins de savoir si la représentation est réaliste et historiquement vraie, que de s'interroger sur son origine, qui conjugue imaginaire culturel, interprétations auctoriales personnelles et apports scientifiques (puisqu'on a pu voir que les fictions

---

[1]Martine Lavaud, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 53.

[2]Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 32.

[3]*Ibid.*, p. 133-138.

[4]L'entreprise de classification des êtres vivants initiés par le siècle des Lumières se transforme chez certains auteurs du siècle suivant une véritable tentative de hiérarchisation des races et des peuples. Ainsi, en 1853, Arthur de Gobineau fait paraître son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, dont les théoriciens nazis s'inspireront.

[5]Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 40-41. Cette représentation de l'étranger conjugue « image provenant d'une nation (d'une société, d'une culture) » et image créée par la sensibilité particulière d'un auteur » (p. 42). L'imagologie questionne ainsi les « modalités selon lesquelles une société se voit, se pense en rêvant l'Autre » (Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 60, cité dans Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 70). Ruth Amossy précise cependant dans *ibid.* que la distinction peut être faite entre l'image à proprement parler et le stéréotype qui est une « image réductrice monosémique (elle transmet un message unique), essentialiste (les attributs reflètent une essence du groupe) et discriminatoire (elle est liée au préjugé et au refus de la différence) ». Dès lors que l'on aborde la question du « caractère » romain, la notion de stéréotype semble donc à privilégier.

antiquisantes se nourrissent des sciences historiques et humaines). Ce phénomène de coloration de la représentation des temps passés par le présent est ainsi décrit dès les premiers mots de l'introduction de *La Cité Antique* (1864) de l'historien Fustel de Coulanges :

> On s'attachera surtout à faire ressortir les différences radicales et essentielles qui distinguent à tout jamais ces peuples anciens des sociétés modernes. […] Ce que nous tenons d'eux et ce qu'ils nous ont légué nous fait croire qu'ils nous ressemblaient ; nous avons quelque peine à les considérer comme des peuples étrangers ; c'est presque toujours nous que nous voyons en eux. De là sont venues beaucoup d'erreurs. On ne manque guère de se tromper sur ces peuples anciens quand on les regarde à travers les opinions et les faits de notre temps.[1]

Cette volonté de refuser le regard trop contemporain sur le passé est typique du changement opéré dans les sciences historiques au XIXe siècle, et Georg Lukàcs y rattache l'explication de la constitution du roman historique :

> Le plus grand obstacle à la compréhension de l'histoire gisait dans le fait que le siècle des Lumières avait conçu comme inaltérable la nature de l'homme. Ainsi, tout changement au cours de l'histoire, dans des cas extrêmes, avait signifié seulement un changement de costume et, en général, simplement une alternative de hauts et de bas au point de vue moral du même être humain.[2]

Cependant, toutes les fictions antiquisantes ne font pas cet effort d'aller au-delà de l'artifice de costume pour évoquer le Romain de l'Antiquité. Plusieurs traditions interprétatives se retrouvent alors dans l'élaboration de cette image de l'Autre : permanence des caractères nationaux, existence d'une permanence de sentiments humains universels, barbarie.

Comme c'est le cas pour les autres sciences, le sens de l'anthropologie se fixe au XIXe siècle. Avant cette période cependant, les écrivains et philosophes s'interrogent déjà sur l'autre en adoptant plus volontiers la notion de caractère.[3] À l'instar de chaque peuple, les Romains se sont vu attribuer un caractère propre, trouvant presque toujours son explication dans le lieu qu'ils occupaient, puisque « en associant toujours une façon d'être, un comportement spécifiques, à un espace, un lieu donnés, les caractères des nations mettent en ordre le monde »[4]. La permanence de

---

[1]Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, Durand, 1864, p. 1.

[2]Georg Lukàcs, *Le Roman Historique*, *op. cit.*, p. 28.

[3]Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 3 : « au cœur de l'anthropologie classique [il y a] la notion de caractère ». Dans son ouvrage, l'auteur a fait reproduire (p. 90, *Fig. 4*) un tableau synoptique du début du XVIIIe siècle (Musée Schloss Moosham, Bad Aussee) sur lequel figurent en toutes lettres les mœurs et les goûts de chaque nation européenne représentée par le dessin d'un homme. On y lit ainsi que l'Italien est faux et qu'il aime l'or.

[4]*Ibid.*, p. 88.

l'espace, à défaut de celle du temps, autorise bien des auteurs à reconnaître dans les Romains qui leur sont contemporains, les caractéristiques de ceux qui vécurent en des temps plus anciens. Le passage du caractère romain au caractère italien se fait à l'aune de la stéréotypie. Le roman d'Edward Bulwer-Lytton, parce qu'il date de la première moitié du XIXe siècle, est encore marqué par la comparaison incessante des mœurs antiques avec le présent : le narrateur rappelle que les joailliers romains sont aussi flatteurs que ceux de son époque, et établit une analogie explicite entre d'un côté les gladiateurs autours desquels gravitent les jeunes nobles manquant de virilité comme Lépidus, et de l'autre côté les joueurs de Fives (une sorte de pelote basque ou de squash) admirés des dandys sans barbe dans les années 1820-1830 à Londres. L'altérité n'est donc pas recherchée et les personnages affichent des comportements très marqués par les codes littéraires du XIXe siècle.[1]

Dans les œuvres plus tardives, la comparaison incessante laisse la place à une écriture de l'altérité stéréotypée qui prend la forme de l'atavisme. C'est ainsi que Henry James évoque les mauvais instincts du comte :

> La cruauté n'était-elle pas une tradition pour ceux de sa race, et le crime un exemple ? Les passions impies de ses ancêtres s'agitaient aveuglément dans sa nature indisciplinée et exigeaient sourdement de s'exprimer. […] Je voyais [la filière des ancêtres du comte] remonter par-delà la renaissance dissolue des arts et des vices et la sanglante mêlée des guerres médiévales, traverser le long crépuscule des temps anciens, coupé de brusques éclairs, jusqu'à sa pesante origine dans le solide État romain.[2]

Le Romain de l'Antiquité est ainsi vu comme le premier état civilisationnel dont tout a procédé. Dans *The Last of the Valerii,* nous ne rencontrons pas de Romain antique à proprement parler, si ce n'est par le truchement du personnage du comte. En effet, ce dernier incarne l'actualisation (par le contact avec la statue[3]) d'un fonds partagé que l'archéologue reconnaît aussi en lui-même et en tous les Italiens, alors qu'il s'adresse au narrateur américain : « il y a en chacun de nous un élément païen – je ne parle pas pour vous, *illustrissimi forestieri* »[4]. La stéréotypie confine ainsi souvent au préjugé, comme l'illustre la remarque du narrateur de *The Last of the*

---

[1] *Der Falsche Nero* se tient également à l'écart des invariants typiques de la fiction antiquisante mais pour une autre raison : ses personnages et leur historicité s'effacent derrière l'intrigue politique destinée à faire de cette œuvre un roman à clé.

[2] Henry James, *The Last of the Valerii, op. cit.,* p. 90 : « *What a heavy heritage it seemed to me, as I reckoned it up in my melancholy musings, the Count's interminable ancestry! Back to the profligate revival of arts and vices – back to the bloody medley of mediæval wars – back through the long, fitfully glaring dusk of the early ages to its ponderous origin in the solid Roman state.* »

[3] *Ibid.,* p. 124 : « Il est retourné à la foi de ses pères, qui dormait depuis des siècles, et que cette impérieuse statue a réveillée en silence. » (« *He has reverted to the faith of his fathers. Dormant for so many centuries, that imperious image has silently evoked it.* »)

[4] *Ibid.,* p. 120 : « *There is a pagan element in all of us – I don't speak for you,* illustrissimi forestieri *– and the old gods have still their worshippers. The old spirit still throbs here and there, and the Signor Conte has his share of it.* »

Valerii : « Force m'était de reconnaître que les règles les plus strictes ont leurs exceptions et qu'il arrive parfois qu'un comte italien soit un honnête garçon. »[1] La permanence des caractéristiques nationales s'étend même jusqu'au physique : le portrait physique du comte Valerio[2] est ainsi rythmé par des comparaisons aux Romains antiques, y compris concernant sa chevelure (« elle devait ressembler à celle des anciens Romains, au temps où ils parcouraient le monde, bronzés et tête nue »[3]) ou sa voix (« la sonorité pesante qui devait caractériser les discours civiques à l'époque d'Auguste »[4]). De la même façon, Octave reconnaît dans les paysans de l'an 79 qu'ils croisent, la même physionomie observée chez les paysans contemporains[5], comme le faisait encore remarquer Pierre Barrière dans les années 1930.[6]

C'est dans *Albucius* que la représentation de l'altérité est la plus recherchée, à travers la mise en scène d'habitudes déconcertantes qui ont pour effet de bousculer le lecteur[7], depuis les habitudes alimentaires jusqu'aux habitudes intimes (boire du lait de nourrice, s'appliquer des linges intimes sur le visage). Cependant, ce n'est pas par la description de l'homme-Albucius que Pascal Quignard s'attache le mieux à rendre compte de l'altérité du Romain antique, mais par la traduction de ses controverses, qui deviennent ainsi l'expression fidèle d'une humanité historiquement datée. Et du point de vue de la différence des mœurs, ces petites histoires fournissent des exemples loin d'être familiers au lecteur. Ainsi apprend-on que voler ses armes à un mort est un sacrilège,

---

[1] *Ibid.*, p. 42 : « *I was obliged to confess that even rigid rules have their exceptions, and that now and then an Italian count is an honest fellow.* »

[2] *Ibid.*, p. 25-29.

[3] *Ibid.*, p. 26 : « *it was such hair as the old Romans must have had when they walked bareheaded and bronzed about the world* ».

[4] *Ibid.*, p. 28 : « *the massive sonority with which civil speeches must have been uttered in the age of Augustus* ».

[5] Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p. 48 : « Des paysans campaniens parurent aussi, poussant devant eux des ânes chargés d'outres de vin, et faisant tinter des sonnettes d'airain ; leur physionomie différait de celle des paysans d'aujourd'hui comme une médaille diffère d'un sou. »

[6] Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, *op. cit.* Voir la première partie de la présente étude. De plus, la stéréotypie s'étend aux autres Européens du Sud pour Henry James : « un Français, un Italien ou un Espagnol [peut] être un excellent garçon, mais il ne [respecte] jamais vraiment la femme qu'il [prétend] aimer » (*The Last of the Valerii*, p. 52 : « *a Frenchman, an Italian, a Spaniard, might be a very good fellow, but he never really [respects] the woman he [pretends] to love* ».). Et sous la plume de Lion Feuchtwanger, les descriptions des Arabes sont certes mélioratives mais quelque peu stéréotypées : l'auteur évoque ainsi la « ruse orientale » du roi Malhouk, qui préfère son harem, ses chevaux et le désert à la politique.

[7] Dans la série *Rome* (HBO-BBC, 2005-2007), c'est le spectateur qui est bousculé dans son processus d'identification avec celui qui est présenté comme le héros axiologique de la série, le légionnaire Lucius Vorenus. En effet, ce personnage, dont on peut voir à de multiples occasions qu'il incarne des valeurs morales fortes, a cependant été écrit par Bruno Heller comme une figure de l'altérité historique. Ainsi lorsque Vorenus revient de la guerre des Gaules, au moment où il passe la porte, sa très jeune fille a un mouvement de recul face à ce soldat en armure dont elle a sans douté oublié qu'il était son père. C'est une peur que le spectateur comprend aisément, mais pas Vorenus, Romain de son époque sans aucune notion de psychologie, qui demande, avec l'inquiétude du déshonneur, si sa fille n'est pas faible d'esprit. Dans un épisode ultérieur, Vorenus parle des esclaves comme des gens que l'on doit « dresser », et ne s'émeut pas devant les cadavres de ses esclaves gaulois, mais pense plutôt à l'argent qu'il a perdu. Les scénaristes ont donc choisi d'allier codes romanesques contemporains et recherche d'une certaine altérité par souci de véracité historique, en s'abstenant d'expression de jugements moraux au sein de leur fiction.

qu'abandonner ses enfants n'est ni condamnable ni immoral, qu'on ne peut être prêtre si on a un handicap physique, que l'on peut en toute légitimité répudier sa femme parce qu'elle ne peut avoir d'enfants etc. De plus, le narrateur ne replace jamais ces valeurs en contexte. L'altérité surgit ainsi de textes authentiques et l'absence de commentaires permet d'éviter le regard contemporain regretté par les historiens.[1] La plongée dans l'altérité est ainsi facilitée par l'accès aux sources authentiques traduisant la pensée même de cet Autre romain. D'un bout à l'autre du spectre distingué par Jean-Marc Moura, nous trouvons donc *The Last Days of Pompeii* pour la stéréotypie et *Albucius* pour l'irréductible altérité.[2]

Afin de représenter l'altérité historique, la stéréotypie du caractère romain, devenu caractère italien, pourrait céder le pas à des modèles exotiques spatiaux, notamment orientaux. Christophe Imbert rappelle ainsi que « déjà, les Étrusques avaient pu évoquer à Michelet ou à Lawrence le Mexique, la Phénicie, ou l'Égée »[3]. Au XXe siècle, on trouve chez André Malraux une spéculation similaire :

> Sans doute Rome ressembla-t-elle aux grandes villes chinoises de la fin de l'Empire, avec leurs misérables sans espoir qui épuisaient dans l'indifférence illimitée des hommes une douleur sans but et sans signification, et usaient en trente ans de lèpre, de syphilis ou de tuberculose leur ahurissement d'être au monde.[4]

Pourtant, cette projection ne trouve que peu d'échos dans les fictions antiquisantes[5] où prédomine la stéréotypie faisant passer du caractère romain au caractère italien, ainsi que la vision élargie de cette théorie : l'universalité et la permanence des affects. C'est à cette seconde croyance que se rattache Lion Feuchtwanger, ce qui explique qu'il n'accorde aucune place au ménagement du

---

[1]Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Tallandier, 2005, p. 28 : « C'est un monde et ce n'est qu'en s'y plongeant totalement, en essayant de se débarrasser de tout préjugé, de toute assimilation à ce que l'on connaît, qu'on peut tenter d'échapper à l'anachronisme. »

[2]De plus, la distinction « stéréotypie-irréductible altérité » de Jean-Marc Moura pourrait être utilisée pour séparer le grain de l'ivraie : Ruth Amossy et Ann Herschberg Pierrot rappellent en effet que la littérature de grande diffusion « se nourrit de formes stéréotypées » et se replie toujours dans « les personnages stéréotypés, les lieux communs » (Ruth Amossy Ann Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 78) qui assurent au lecteur une familiarité, alors que les grandes œuvres tendent à bouleverser et réinventer les codes. Ici, *Albucius* ferait partie de la seconde catégorie. En revanche, une fiction comme *Acté* se contente davantage de remplir le cahier des charges du feuilleton historique. Cependant, cette question est compliquée par les formes diverses que revêt la fiction antiquisante : *Der Falsche Nero*, qui utilise l'Antiquité comme miroir des temps présents, cadre ainsi mal avec cette bipartition, puisque le refus de l'altérité sert à la thèse de son auteur.

[3]Christophe Imbert, « Le retour à Rome ou les enjeux d'une modernité archaïque », *op. cit.*, p. 488.

[4]André Malraux, *Les Voix du Silence*, *III. La création artistique*, *op. cit.*, p. 499.

[5]On peut tout de même relever une analogie implicite entre l'Inde du XXIe siècle et la Rome antique dans *Rom@*, *op. cit.*, ainsi que des colorations orientales dans certaines fictions dont la série *Rome* qui a opté pour une musique arabisante dans le générique qui lui donne son ton. Dans *The Last Days of Pompeii* ou dans *Der Falsche Nero*, la couleur orientale est utilisée afin de dédoubler la relation d'altérité, comme nous allons le montrer ci-après.

sentiment d'altérité chez son lecteur, puisque pour lui « les caractéristiques basiques de l'animal humain sont identiques à toutes les époques »[1]. D'autant plus que son roman, *Der Falsche Nero*, a pour but de mettre en évidence le retour des forces historiques, qui ne peut être permis que par la pré-existence d'affects universels. Ce que Marie-France David-de Palacio avait identifié dans la littérature allemande des années 1870-1918[2] se retrouve ici, à savoir que Lion Feuchtwanger travaille à « emblématiser l'universel historique dans l'individu »[3]. Lion Feuchtwanger ne rejette sans doute pas l'apport des sciences de l'homme, mais il choisit de s'abstraire de leur poids et de reléguer l'altérité dans une forme d'exotisme d'habitus culturels, qui n'ont rien à voir avec la profondeur des passions. La priorité est donnée au pouvoir de la fiction sur le réel, plutôt qu'au pouvoir du réel sur la fiction : *Der Falsche Nero* doit servir à alerter le lecteur de 1936 sur la montée de la dictature nazie, plus qu'il n'a pour mission de fournir une peinture historiquement vraie de l'Antiquité. C'est par la distinction radicale opérée entre *mœurs* et *affects* que la position de Lion Feuchtwanger se justifie. Cette même distinction se retrouve chez Edward Bulwer-Lytton (« Autres temps, autres moeurs »)[4], qui affirme au cours du roman :

> Le récit des passions humaines dans les temps passés emprunte un intérêt même de la distance des temps. Nous aimons à sentir en nous le lien qui nous unit aux époques lointaines. Les hommes, les nations, les mœurs ont péri ; LES AFFECTIONS DEMEURENT IMMORTELLES.[5]

Cette permanence des affects est bien connue et a légitimé pour Marguerite Yourcenar l'appropriation de l'empereur Hadrien, puisque « tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi »[6]. Mais cette conviction est également secondée par les sciences de l'homme, qui reconnaissent l'existence probable d'un fonds partagé, au-delà de l'altérité reconnue, comme l'a formulé Claude Lévi-Strauss : « On en vient à se demander si les sociétés humaines ne se définissent pas, en égard

[1]Cité par Uwe Karl Faulhaber, « Lion Feuchtwanger's theory on the historical novel », *op. cit.*, p. 71.

[2]Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'Empire : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900, op. cit.*, p. 62-63 : « Tout se passe comme si, désireux de trouver dans le passé des constantes de cet Universel cher à la tradition romantique, les contemporains avaient inconsciemment projeté beaucoup de leur propre réaction à leur environnement dans cette recherche d'une sorte d'atemporalité. Sj bien que l'universel humain, tel qu'il se lit dans la littérature antiquisante allemande des années 1870-1918 réfléchit en réalité le contingent. Ce qui est vrai de toute reconstitution historique (le XVIIIe siècle de l'Auklärung projetant ainsi ses propres aspirations dans d'autres retours dans le passé antique) paraît singulièrement frappant au cours de cette période de fin d'empire germanique. En dépit d'un apparent illogisme, le désir d'Universel humain et la réalité du transfert d'une Stimmung ambiante très caractérisée s'avèrent donc parfaitement conciliables. »

[3]*Ibid.*, p. 65.

[4]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii, op. cit.*, p. 65 : « *To different periods different customs.* »

[5]*Ibid.*, p. 183 : « *In the tale of human passion, in past ages, there is something of interest even in the remoteness of the time. We love to feel within us the bond which unites the most distant era—men, nations, customs perish;* THE AFFECTIONS ARE IMMORTAL. »

[6]Marguerite Yourcenar, « Carnet de notes » des *Mémoires d'Hadrien, op. cit.*, p. 342.

à leurs relations mutuelles, par un certain *optimum* de diversité au-delà duquel elles ne sauraient aller »[1]. Quand bien même il y a volonté de représenter l'altérité, les œuvres littéraires ne sont pas des études ethnologiques et nécessitent de ramener le lecteur à du connu, en créant par la fiction des ponts entres les époques.[2] Le stéréotype est nécessaire à la compréhension du texte par le lecteur : le personnel romanesque typique du romantisme de *The Last Days of Pompeii* compense la perte de repères créée par l'exotisme, et la dimension autobiographique de *Albucius* pallie la distance méfiante du lecteur vis-à-vis du personnage étrange(r) qu'est Albucius, en lui permettant de trouver dans le narrateur Quignard un point d'ancrage.

Il est ainsi difficile pour les fictions antiquisantes de représenter l'altérité, surtout lorsqu'elles souhaitent en même temps rappeler la proximité qui lie les contemporains et les Romains. On assiste ainsi à un phénomène curieux qui consiste à dédoubler la relation à l'étranger. L'altérité n'est plus du côté du Romain, mais du barbare qui renvoie au lecteur une autre incarnation de l'Autre.

[1]Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, (1952), Paris, Denoël, Folio essais, 1987, p. 15

[2]« C'est la force imaginative qui peut nous aider ; grâce à elle nous sommes des « contemporains de tous les temps » » : Theodor Birt, préface à *Von Hass und Liebe* (« *5 Erzählungen aus verklungenen Zeiten* »), 1919, cité par Marie-France David-de Palacio, *Tragédies de fins d'Empire : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900, op. cit.*, p. 58-59.

b. Le dédoublement de la relation d'altérité

Dès l'Antiquité, l'Autre était le barbare. Vladimir Kapor rappelle ainsi les différents sens du terme : 1) au sens historique, est barbare celui qui n'est ni grec ni latin ; 2) au sens étymologique, est barbare celui qui ne parle pas la même langue ; 3) au sens axiologique, est barbare celui qui fait preuve d'inhumanité et de cruauté ; 4) au sens plus politique, est barbare celui qui menace la société. Vladimir Kapor conclut ainsi : « le seul sème qui semble être partagé par toutes les occurrences recensées est celui de l'Autre »[1]. Si le Romain est notre Autre, est-il notre barbare ? Dans les fictions antiquisantes, il est évident que l'Autre est justement celui qui parle latin, au sens historique le terme de « barbare » ne s'applique donc pas. En revanche, et par voie de conséquence, le sens étymologique prend toute sa place, et nous renvoyons ici à notre analyse du latin comme figuration d'un ailleurs. Le sens axiologique semble là encore peu opératoire, puisque les fictions antiquisantes ont plutôt tendance à admirer la latinité et à y trouver des modèles civilisationnels ou politiques. Cependant, dans le cas de la littérature sulpicienne, le Romain païen qui refuse la conversion (et se range du côté de la cruauté d'un Néron) apparaît bien comme le barbare (au sens axiologique donc) des autres Romains, à savoir les premiers Chrétiens qui ont trouvé la foi. (Ce qui tend à confirmer l'idée que la littérature sulpicienne, de par son implication idéologique, ne répond pas aux mêmes impératifs que la fiction latine non sulpicienne.) Enfin, au sens politique le Romain n'est pas un barbare pour le lecteur, puisqu'il ne menace pas sa société. Cependant, les fictions antiquisantes ne renient pas l'image du barbare pour autant : elles l'intègrent dans des intrigues qui dédoublent la représentation de l'étranger. En étant présenté aux côtés de celui qui menace son identité, le barbare, le Romain perd de fait de son altérité.

Beaucoup de nos romans ne se contentent en effet pas de présenter des Romains qui sont, en soi, des incarnations de l'étranger : ils dédoublent la représentation. Si l'on poursuit avec l'exemple de *The Last Days of Pompeii*, on remarque que le héros, Glaucus, est un Grec, quant à l'opposant, Arbacès, il est égyptien. La différence est physique (dès l'incipit Glaucus est caractérisé par « son origine grecque [qui] se révélait dans ses cheveux dorés et retombant en boucle, ainsi que dans la parfaite harmonie de ses traits »[2]) et culturelle (ici à propos des jeux) : « Vous autres Italiens, vous vous plaisez à ces spectacles ; nous autres Grecs, nous avons plus de compassion. »[3]. Par ce choix d'écriture, Edward Bulwer-Lytton permet l'identification de son lecteur à un héros

[1]Vladimir Kapor, *Pour une poétique de l'écriture exotique*, *op. cit.*, p. 279.

[2]Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, *op. cit.*, p. 6 : « *his Grecian origin* », « *his light but clustering locks, and the perfect harmony of his features* ».

[3]*Ibid.*, p. 29: « *Well, you Italians are used to these spectacles ; we Greeks are more merciful.* »

dont il se sent d'autant plus proche qu'il est un autre dans la ville où il vit, comme le lecteur est un autre face à cette civilisation romaine. C'est aussi cette origine qui rapproche Glaucus de Ione, celui-là étant intéressé parce que celle-ci porte un nom grec. Arbacès et Glaucus sont sans cesse désignés par les périphrases « le Grec » et « l'Égyptien», ce qui tend à renforcer le sentiment d'altérité. D'ailleurs, les machinations d'Arbacès sont motivées par un sentiment de spoliation, par une opposition de cultures, bien plus que par des aigreurs personnelles. Ainsi débute le monologue où il dévoile ses véritables intentions :

> Comme je vous mépriserais si je ne vous haïssais pas ! Oui, je vous hais, Grecs ou Romains. C'est à nous, c'est à notre pays, c'est à la science profonde de l'Égypte que vous avez dérobé le feu qui vous donne vos âmes. Vos connaissances, votre poésie, vos lois, vos arts, votre barbare supériorité dans la guerre (et combien encore cette copie mutilée d'un vaste modèle a dégénérée dans vos mains!) ; vous nous avez tout volé, comme les esclaves volent les restes d'un festin.[1]

De la même manière, la relation à l'étranger est dédoublée dans d'autres œuvres, comme *Der Falsche Nero* qui, en plus de situer son récit en Syrie, met en scène « un roi oriental » (titre du huitième chapitre). Ce roman présente donc la particularité d'utiliser la latinité pour parler de son revers : l'Orient. Dans ce huitième chapitre, au cours duquel on fait pour la première fois connaissance avec le roi Malloukh et le grand prêtre Charbil, l'exotisme oriental est présenté dans toutes ses caractéristiques classiques. Lion Feuchtwanger est avare de descriptions, ce qui rend ces dernières d'autant plus significatives. Au seuil de ce chapitre « *Ein östlicher König* », on peut ainsi lire :

> Le roi Malloukh reçut Varron et le grand prêtre Charbil dans la vaste salle décorée à l'arabe où il aimait délibérer. Les murs étaient ornés de tentures, une fontaine clapotait, on était assis sur des coussins rembourrés posés par terre.[2]

Outre le choix du décor qui peut s'expliquer par un souci de réalisme, le cérémonial et l'attribution au roi de caractéristiques qu'on pourrait quasiment qualifier de phylogénétiques, viennent s'ajouter à l'exotisme. Ainsi, la rencontre dure plus de trois heures, dans un silence presque

---

[1]*Ibid.*, p. 39 : « *How I could loathe you, if I did not hate—yes, hate! Greek or Roman, it is from us, from the dark lore of Egypt, that ye have stolen the fire that gives you souls. Your knowledge—your poesy—your laws—your arts—your barbarous mastery of war (all how tame and mutilated, when compared with the vast original!)—ye have filched, as a slave filches the fragments of the feast, from us!* »

[2]Lion Feuchtwanger, *Der Falsche Nero, op. cit.*, p. 43 : « *König Mallukh hatte Varro und en Erzpriester Scharbil in dem weiten, arabisch eingerichteten Gemach empfangen, in dem er am liebsten Rats pflog. Teppiche waren an des Wänden, ein Springbrunn plätscherte, man saß auf niedrigen Polsterkissen.* »

ininterrompu, témoignant du stéréotype habituellement assigné aux Orientaux de pouvoir : la lenteur voire l'indolence, et une sagesse proche de la méditation.

> Qui donc pouvait savoir si le roi Malloukh, assis là, immobile, orné du diadème royal qui luisait faiblement dans sa chevelure, pensait à son désert ou à ses femmes et ses chevaux […]. Mais la suite montra qu'il avait fort bien écouté.[1]

Les deux aspects sont réunis dans le texte, puisque le narrateur s'interroge sur les pensées de Malloukh auxquelles il n'a pas accès (et auxquelles il attribue un contenu stéréotypé), avant de montrer que ce qui a été pris pour de la langueur n'était que le temps nécessaire à l'examen d'une situation politque complexe. Mais c'est sans doute du côté de la description du roi que se retrouve la manifestation phylogénétique la plus prégnante, qui vient renforcer l'exotisme :

> Depuis trois cents ans, ces princes arabes régnaient sur la ville d'Édesse ; la culture gréco-romaine et la civilisation parthes leur étaient familières, mais le cœur du roi Malloukh, tous le savaient, était resté arabe. […] Dans les recoins les plus secrets de son cœur, il était probablement resté un homme de ces tribus de cavaliers qui considéraient comme infamant de semer ou de planter, de se construire une hutte ou de fonder un quelconque foyer […]. Cependant, la liberté est le bien suprême de l'Arabe, et comme la liberté n'existe que dans la solitude, le désert est son pays.[2]

Feuchtwanger établit clairement une opposition entre une acculturation gréco-romaine et une identité exotique (arabe ici) qui ne peut être complètement étouffée par l'expansion romaine. L'altérité est donc entretenue, et elle est même essentialisée d'autant plus que l'écriture passe du personnage Malloukh au générique « l'Arabe ». À nouveau se joue ici le dédoublement de perspective : le barbare n'est pas le Syrien, mais le Romain, comme cela est montré par l'intermédiaire de Charbil : « Charbil, le Syrien matois, moqueur, grand prêtre de son peuple ancestral, méprise ces jeunes barbares venus d'Occident qui tendent leurs mains grossières pour s'emparer de son pays. »[3]

---

[1] *Ibid.*, p. 44 : « *Wer also mochte wissen, ob nicht König Mallukh, wie er so unbeweglich dasaß mit dem königlichen Stirnreif, der matt aus seinem Haar leuchtete, an seine Wüste dachte oder an seine Frauen und Pferde […]. Es zeigte sich aber, daß er gut zugehört hatte.* »

[2] *Ibid.*, p. 44 : « *Seit drei Jahrhunderten herrschten diese arabischen Fürsten über die Stadt Edessa, sie waren vertraut mit griechisch-römischer und mit parthischer Kultur, aber das Herz des Königs Mallukh, das wußten alle, war arabish geblieben. […] In seinem Heimlichsten war er wahrscheinlich ein Mann aus jenen Reiterstämmen, denen es als schimpflich galt, zu saën oder zu pflanzen, sich eine Hütte zu bauen oder sich sonst häuslich niederzulassen […]. Die Freiheit aber is das höchste Gut des Arabers, und da Freiheit nur in der Einsamkeit ist, ist die Wüste seine Heimat.* »

[3] *Ibid.*, p. 45 : « *Scharbil, der verschlagene, spottlustige Syrier, Priester unes uralten Kulturvolks, verachtet die jungen, barbarischen Menschen aus dem Westen, die ihre frechen, groben Hände nach seinem Land ausstrecken.* »

Le renversement de point de vue rappelle la relativité du terme « barbare », ce qu'on retrouve également dans *Acté* lorsque la jeune fille s'adresse à Néron, qu'elle pense encore être un simple jeune homme venu participer aux Jeux :

> Laisse-nous nos débris, Romain, et n'achève pas l'ouvrage de tes pères. Ils venaient en vainqueurs, eux, tu viens en ami, toi ; ce qui fut de leur part une barbarie serait de la tienne un sacrilège.[1]

Là encore on retrouve le dédoublement de la relation à l'étranger puisque Acté est une Corinthienne qui découvre Rome, permettant ainsi que soit médiatisé l'enseignement des us et coutumes antiques : au lieu de s'adresser à un lecteur ignorant, l'auteur intègre ses explications dans la diégèse et les adresse à une Corinthienne ignorante. Le mécanisme est ici différent de ce qu'on trouve dans *Der Falsche Nero*, puisque, comme dans *The Last Days of Pompeii*, le lecteur est invité à adopter pour personnage-relais un étranger non-romain. Le dédoublement de la relation d'altérité dans un roman qui n'a pour le lecteur moderne que des incarnations de l'étranger permet tour à tour de souligner l'altérité latine (si la narration est placée du côté du non-Romain)[2] ou de renforcer l'identification avec l'Homme romain si le lecteur est invité à partager avec ce dernier la découverte d'une autre culture[3]. Ce jeu spéculaire est dû à la complexité apportée par la dimension de l'origine : le Romain est à la fois Autre et Même, dans le sens où l'on peut retrouver dans l'Antiquité un état antérieur de notre civilisation. En ce sens, la question de la représentation de l'altérité latine contient un prédicat supplémentaire, la relation d'origine, par rapport à la représentation d'une altérité exotique éloignée dans l'espace. C'est pour cette raison que le dédoublement de la relation d'altérité apparaît comme nécessaire à la fiction antiquisante. On peut ainsi rapprocher ce phénomène de la distinction opérée par Jean-Marc Moura[4] entre ALIUS et ALTER : l'ALIUS est l'autre indéfini, éloigné, hors du groupe, alors que l'ALTER est l'autre d'un couple. Dans l'écriture de l'altérité latine, il n'y a donc que des jeux sur l'ALTER, quels que soient les couples figurés : Romain/moderne ou Romain/barbare.

[1]Alexandre Dumas, *Acté*, *op. cit.*, p. 14.

[2]C'est le cas de *The Last Days of Pompeii*, *The Last of the Valerii*, *Acté* et des différents récits de voyage dans le temps, que ce soit dans la science-fiction pour adultes ou dans la littérature jeunesse.

[3]C'est le cas de *Der Falsche Nero* ou bien des récits de l'exil (ceux d'Ovide par exemple), et généralement de tous les récits latins mettant en scène des Romains en voyage dans d'autres cultures de l'Empire.

[4]Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 53-55.

Jean-Marc Moura pose la question de la caducité des figures mythiques exotiques[1] et, plus largement, Jean-Louis Dufay[2] interroge l'historicité des stéréotypes qui font que la mémoire culturelle évolue de telle façon qu'un stéréotype du XIXe siècle peut n'être pas remarqué par un lecteur du XXIe siècle. Cependant, la question se pose de savoir si la mémoire culturelle n'est pas plus durable concernant les stéréotypes historiques. Il semble en effet que, du point de vue de l'imagologie, la part de l'imaginaire social soit tout de même assez fixe. L'évolution de la place de l'archéologie, des formes de l'exotisme ou de l'étrangeté du latin, que l'on pouvait remarquer entre les œuvres du XIXe siècle et les plus récentes, semble moins prégnante concernant l'altérité. Les stétérotypes sur lesquels s'appuient les fictions pour signifier la relation Autre-Même-Origine – le caractère national, la permanence des sentiments, le barbare – sont moins changeants que d'autres. Cette fixité des représentations, qui confine donc à l'archétype, n'est pas sans poser la question du mythe. Il est évident que l'homme romain ne peut être qu'une reconstruction tant que l'homme n'aura pas inventé la machine à voyager dans le temps. Cette reconstruction est donc soumise à une part d'intuition, ce que Paul Veyne admet volontiers :

> Il y a chez les antiquisants le goût pour une certaine forme d'enquête où loin d'être débordé par une masse de textes comme c'est le cas à partir du XVIIIe siècle, on doit s'efforcer de tirer quelque chose de documents rares et fragmentaires.[…] C'est ce qui fait l'intérêt de ce métier, cette part laissée à l'intuition.[3]

La part laissée à l'intuition est d'autant plus forte dans le cas d'un travail de l'imagination, comme l'est la mise en fiction de l'Histoire, et ouvre la porte à l'expression d'images à la frontière du mythe.

> Des Scythes antiques au Bon Sauvage, des peuples « primitifs » au « péril jaune », les figurations littéraires de l'étranger ne cessent de rencontrer le mythe. […] L'incrustabilité de l'altérité porte la narrativité à des limites où elle rencontre les figures anciennes, traditionnelles, projetées sur l'étranger. Elle installe le récit qu'elle fonde ou dont elle participe aux frontières de la fable et du mythe.[4]

La représentation de l'altérité latine s'incarne ainsi dans des invariants stéréotypés qui rencontrent les figurations mythiques du temps : l'Antiquité est tour à tour vue comme la dernière

[1] *Ibid.*, p. 33.

[2] Jean-Louis Dufay, *Stéréotypie et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, cité par Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 76-77.

[3] Paul Veyne, « Quand Rome dominait le monde », article paru dans *Histoire*, n° 247, octobre 2000, p. 92-96 et repris dans *Sexe et pouvoir à Rome*, *op. cit.*, p. 17.

[4] Jean-Marc Moura, « Imagologie littéraire et mythe », Daniel Chauvin, André Siganos (éds.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p. 205-207.

étape de la décadence avant la régénération ou comme une enfance du monde, parfois même aux couleurs de l'Âge d'Or. Ainsi le discours des origines « s'appuie soit sur l'affirmation que le passé le plus lointain contient en germe le présent, soit au contraire sur l'idée qu'il y a une coupure radicale entre les commencements et la suite de l'histoire humaine qui est venue bouleverser définitivement la nature et les attributs de l'humanité »[1].

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 99.

2) Variations du discours sur l'origine

Au XIXème siècle, on s'interroge, plus encore que ce ne fut le cas précédemment, sur l'origine. Le siècle de l'Histoire cherche à donner sens à cette Histoire, notamment en France où la rupture incarnée par la Révolution a réactivé un imaginaire antique utilisé pour légitimer les différentes formes de pouvoir qui se sont succédé, comme on a pu le voir dans la première partie de ce travail. Cette pensée des origines, dont on a déjà pu rencontrer des sèmes dans nos analyses précédentes, a été renforcée par le développement des sciences humaines : c'est ce que note André Delaporte dans son étude sur l'âge d'or.[1] En faisant de l'Antiquité latine le début de la civilisation, les écrivains questionnent l'origine de leur société, voire leur origine personnelle (par un phénomène d'analogie), et ont pour cela recours à un mythe préexistant. L'âge d'or devient en effet une incarnation privilégiée de la nostalgie des origines : les représentations individuelles rencontrant alors l'imaginaire collectif.

Ordinairement, on opère la distinction un peu simpliste suivante : la conception cyclique du temps est antique[2], tandis que la religion chrétienne a initié une conception linéaire du temps, le changement de civilisation ayant entraîné un changement de paradigme.[3] C'est ce moment[4] que met en scène Guy Hocquenghem dans *La Colère de l'Agneau* lorsque Sénèque, incarnation du paganisme, dit à Jean : « Vous détruisez le monde des dieux et vous détruisez l'éternité, le Cosmos.

---

[1]André Delaporte, *Le mythe de l'âge d'or*, Paris, Pardès, 2008, p. 119-120 : « Dans la foulée du XVIIIe siècle, le XIXe continua de poursuivre la recherche des origines : origines de l'homme en général, origines des peuples en particulier, origines des langues ou queste de la langue des origines. À mesure qu'elles se constituaient en disciplines scientifiques et indépendantes, la géologie, la paléontologie animale et humaine, la philologie et la linguistique comparée, l'histoire des religions, le darwinisme et l'évolutionnisme étaient invoqués par les chercheurs d'âge d'or, qui ne restaient pas indifférents non plus aux influences occultistes et théosophiques. »

[2]Bernard Mineo a ainsi comparé l'oeuvre de Tite-Live avec les autres sources historiques afin de démontrer que la logique cyclique relevait d'un choix délibéré de l'auteur. Dans son exploration des « fondements généraux de la conception livienne du temps » (titre de la première partie), il souligne ainsi l'existence dans la pensée livienne de deux cycles complets de 365 années chacun, formant une Grande Année, ainsi que beaucoup de jeux sur les chiffres et les dates, mettant en valeur la croyance en une conception répétitive de l'Histoire depuis la période étrusque. La logique cyclique de Tite-Live est avant tout politique et se manifeste par la mise en évidence du retour des mêmes événements. C'est peut-être davantage dans la poésie que dans l'Histoire que la notion de cycle intègre véritablement l'ère de l'Âge d'Or, comme c'est le cas avec la prophétie d'Anchise dans l'Énéide (VI, 793-794). (Bernard Mineo, *Tite-Live et l'histoire de Rome*, Paris, Klincksieck, 2006.)

[3]Mircea Eliade a ainsi montré en quoi le temps primitif était cyclique, ce que marquait et célébrait la récurrence des rites à l'échelle de la journée, de l'année ou d'un temps encore plus long. À cet éternel retour, s'oppose la conception d'un temps linéaire incarnée dans un *sens* donné à l'histoire. C'est selon Eliade, avec les Hébreux que le temps a commencé à être vu comme relevant d'une progression et non plus d'une circularité. (Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, (1969), traduit par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, Folio, 2001.)

[4]Pour commencer un calendrier, il faut un moment initial, un « événement fondateur, censé ouvrir une ère nouvelle » qui « détermine le *moment axial* à partir duquel tous les événements sont datés ». (Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op. cit.*, p. 194.)

S'il peut arriver un événement comme Christ, l'ordre du monde tel que l'ont connu les Hellènes est brisé ; le temps ne peut plus revenir sur lui-même, dans son cycle pérenne, son éternel retour... »[1]. André Delaporte nuance cependant cette croyance, en rappelant qu'il y a déjà chez les Romains la vision d'un temps continu et logique, ou avec le sens du progrès que l'on retrouve dans le *De Natura Rerum* de Lucrèce selon Jean-Paul Brisson[2]. Du reste, le temps linéaire de la tradition biblique accueille lui aussi le mythe de l'âge d'or, sous la forme de l'Éden. C'est ce qui apparaît dans la poétique des ruines que Roland Mortier a étudiée. Les ruines antiques sont en littérature une « forme accablante de l'universel déclin et du mouvement de l'histoire »[3] : elles incarnent, dans une vision angoissée, à la fois la continuité et la fin des temps, puisqu'elles sont des vestiges d'un temps passé qui nous est parvenu mais qui s'est achevé. En outre, à partir du XIXe siècle surtout, les ruines permettent la « recherche d'un paradis perdu, lequel n'est pas à rechercher dans quelque Éden ou Eldorado lointain, mais aux sources mêmes de notre culture »[4]. Pour André Delaporte, l'âge d'or qui était au départ une notion gréco-romaine païenne (ainsi qu'une notion indo-iranienne mais sans que la convergence des deux n'ait lieu avant le XVIIIe siècle) a été renforcé par l'image chrétienne du paradis perdu. Et Jean-Jacques Rousseau, en mettant au point sa théorie de l'état de nature dans la *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* a confirmé scientifiquement ou au moins philosophiquement cette notion. C'est ainsi que les récits de la latinité empruntent certaines de leurs caractéristiques au mythe de l'âge d'or et jouent sur la figure du primitif pour dire les origines.

a. L'Antiquité est-elle vue comme un âge d'or ?

Dans sa longue étude sur l'âge d'or, l'historien des idées André Delaporte s'est intéressé aussi bien à la littérature qu'à toutes les formes, individuelles ou collectives, de production de la pensée (historiographie, publicité etc.). Il note le fait que le motif de l'âge d'or est souvent utilisé sans être expressément nommé pour autant puis il relève trois caractéristiques[5]. En premier lieu,

---

[1]Guy Hocquenghem, *La Colère de l'Agneau, op. cit.*, 1985, p. 351.

[2]Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, La Découverte, 1992.

[3]Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 86.

[4]*Ibid.,* p. 143. Le caractère brisé des ruines joue sur la même dialectique présence-absence que le motif du fragment et c'est ce qui permet l'acte de recréation en lien avec l'origine : « L'origine conçue comme non-lieu et manque fondamental sera évoquée et restaurée dans le présent à travers la représentation d'un espace lacunaire dont les fragments résiduels postuleront la totalité perdue. » (Carlo Pasi, « Le fantastique archéologique chez Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 85.)

[5]André Delaporte, *Le mythe de l'âge d'or, op. cit.,* p. 14.

thème et mythe de l'âge d'or sont pérennes (Delaporte ne distingue pas les deux). La datation de l'idée est en effet complexe (voire impossible si on estime que c'est la manifestation d'un archétype) : on la retrouve en Grèce avec Hésiode, mais aussi « à Rome (Virgile, Ovide, Cicéron), ainsi qu'en Perse (le *paridaeza*), en Mésopotamie (l'Éden), en Inde (le *satya-yuga*, les paradis hindous et bouddhistes) »[1]. De plus, le mythe de l'âge d'or se caractérise par la perte d'un bonheur innocent dans une nature généreuse. Enfin, sa mise en fiction engage à l'action dans le but de « réactualiser cet âge d'or évanoui »[2]. Mais au-delà d'un thème, l'âge d'or est pour André Delaporte une « structure mentale imprimée dans les intellects des individus, dans l'esprit des peuples et des civilisations »[3]. Parmi les fictions antiquisantes, *The Marble Faun* offre sans doute la meilleure réécriture de ce mythe : Donatello incarne en effet un jeune Italien ressemblant étrangement à un faune antique, capable de communiquer avec les animaux, en harmonie avec la nature, et qui, pour l'amour d'une femme, commet la faute originelle (un meurtre) qui lui fait perdre son innocence. Il se convertit alors au christianisme.[4] Mais toutes les fictions latines n'ont pas cette lisibilité et en y cherchant le mythe de l'âge d'or, on se heurte à deux difficultés.

La première qui apparaît lorsqu'on souhaite identifier âge d'or et représentation de l'antique, c'est la présence de la nature. En effet, « le cadre de l'âge d'or est agricole, rural, libertaire et patriarcal. […] Pas de lois en âge d'or, ni de structuration sociale. »[5] À part peut-être dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, que Pierre Versins classe ainsi parmi les « utopies régressives »[6], l'Antiquité en fiction est très urbanisée. Les campagnes de l'Empire ne semblent pas intéresser les auteurs, dont on a vu qu'ils préféraient sans conteste la grande Rome ou la décadente Pompéi.

La seconde difficulté relative à l'identification entre âge d'or et représentation de l'antique est la dimension historique. En effet, André Delaporte rappelle que « l'âge d'or est avant tout un estat *(sic)* pour une humanité ou un couple paradigmatique se situant avant l'Histoire – conséquence de la dégradation ou de la chute. Le temps n'est certes pas immobile en âge d'or. Mais ce n'est pas le même temps que nous connaissons, le temps de l'Histoire »[7] : n'y a-t-il donc pas un paradoxe à utiliser l'âge d'or pour dire l'Histoire ?

---

[1] *Ibid.*, p. 28.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 21.

[4] Le personnage de Donatello réunit tous les aspects identifiés par André Delaporte : « L'humanité en âge d'or était dotée de pouvoirs bien supérieurs à celle d'aujourd'hui : non seulement la longévité, mais aussi la science infuse, l'intuition, la communication immédiate avec la Divinité dans une Nature opulente et un monde paisible ignorant les luttes entre humains non plus qu'entre espèces animales, l'innocence prévalant. » (*Ibid.*, p. 45)

[5] *Ibid.*, p. 35.

[6] Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972, p. 919-920.

[7] *Ibid.*, p. 44.

C'est, semble-t-il, dans l'ouvrage de Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or*, que peut être trouvée la résolution de cette double difficulté. L'antiquisant analyse en effet les spécificités de l'âge d'or latin, à travers ses réécritures dans la littérature romaine. Trois grandes tendances apparaissent alors : l'âge d'or latin prend les couleurs de l'évasion, de l'amour et de la lutte politique.

> Avec l'utilisation de l'âge d'or par les poètes latins, le mythe s'inscrit dans l'histoire. D'abord comme réponse aux angoisses du présent ; ensuite, comme expression individuelle d'imaginaires différents au gré des circonstances. Rêve pour Catulle d'un monde où l'on pourrait aimer sans redouter les trahisons et les infamies de la société où il évolue, il est cri de désespoir pour Horace devant la reprise des guerres civiles, tandis que Virgile en usera pour chanter l'espoir de la paix retrouvée. Sous les mêmes apparences, chaque poète donne au mythe une signification propre et, dans la mesure où cette exploitation imaginaire reste tributaire d'événements contemporains, le fait évoluer. Mais, surtout peut-être, insertion du mythe dans l'histoire, parce qu'il a servi à crypter une certaine réflexion politique. Sous le couvert de ce rêve merveilleux, les poètes latins du Ier siècle avant notre ère ont à la fois intériorisé et transmué les valeurs de la République. […] Pour nos poètes, l'âge d'or fut quelque chose comme une République idéalisée qui n'avait jamais existé.[1]

Les écrivains contemporains[2], dont on a vu qu'ils ont souvent beaucoup étudié et traduit la littérature latine, semblent avoir hérité de cette conception latine de l'âge d'or, qui s'abstrait de la ruralité et devient simplement une forme de nostalgie de temps passés. Non pas les temps anhistoriques de l'origine, mais les temps historiques de l'origine de la civilisation. Les Romains ont ainsi utilisé l'âge d'or grec comme mythe en le modifiant selon leurs besoins.[3] *The Last Days of Pompeii* fait ainsi la peinture d'un âge d'or qui s'est perdu dans la décadence et s'apprête à connaître la Chute, symbolisée par l'éruption du Vésuve. Les personnages de *Arria Marcella* et de *The Last of the Valerii* associent l'Antiquité à un bonheur personnel dont ils éprouvent la perte, ce qui concorde avec l'analyse d'André Delaporte : « c'est grâce à l'estat amoureux qu'on peut le mieux appréhender le souvenir de l'âge d'or puisqu'aussi bien ledit estat est lié à la saison des amours – le printemps et l'été –, à la jeunesse, au bonheur, à la plénitude... »[4]. *Gradiva* est dans le même cas, à la différence près que la nostalgie de l'antique, vu comme un âge d'or par l'archéologue fou amoureux du bas-relief, est montrée comme une fuite du réel : Norbert refuse au début de l'intrigue

---

[1]Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or, op. cit.,* p. 9-10.

[2]L'acception à garder du terme « contemporain » est ici toujours en rapport avec le découpage opéré par les sciences historiques, c'est-à-dire au sens de « depuis 1789 ».

[3]*Ibid.,* p. 9 : « Ce qui les intéressait, c'était l'exploitation poétique qu'ils pouvaient en faire, et chacun à sa façon. Tour à tour, ils en ont usé pour proposer un modèle de vie conforme à la sagesse, pour rêver à un monde où les amours seraient pleinement heureuses, pour chanter un futur radieux, et, le plus souvent, pour combattre le nouveau pouvoir qu'Auguste achevait de mettre en place. »

[4]André Delaporte, *Le mythe de l'âge d'or, op. cit.,* p. 79.

de voir que la vie, Zoé, vaut plus que l'Antiquité. Quant à Lion Feuchtwanger dans *Der Falsche Nero*, il détourne l'âge d'or antique que s'était approprié le nazisme. Johann Chapoutot dans *Le National-socialisme et l'Antiquité*[1] a ainsi montré comment dès le début le régime nazi s'est appuyé sur l'histoire antique (Hitler notamment en était passionné) pour légitimer la formation d'un nouvel Empire. Par opposition, Lion Feuchtwanger permet à ses contemporains de se regarder effectivement au miroir de l'antique, pour dénoncer ce mythe : l'Antiquité n'était pas l'âge d'or promis, et le complot destiné à faire advenir un nouveau Néron s'est soldé par un échec et surtout par de grands malheurs (persécutions, ville engloutie...). D'ailleurs, parmi les personnages, seul le « méchant » attend un âge d'or qui le verra au sommet de sa gloire : Térence veut retrouver l'instant de gloire vécu devant le Sénat lorsque Néron l'y avait produit pour faire une farce. Ainsi, les Nazis voient dans le passé antique un âge d'or qu'ils cherchent à réactualiser, tout comme Térence. Or, dans les deux cas, cet âge d'or est révélé, au lecteur des années 1930 et aux personnages, pour ce qu'il est : une illusion. Avec la fin du roman, Feuchtwanger donne à voir la chute qu'il espérait pour Adolf Hitler. En un sens, sa démarche se rapproche de celle de Catulle, telle qu'analysée par Jean-Paul Brisson : « Catulle dénonçait le faux âge d'or, symbolisé par Thétis et Pélée, que faisaient miroiter pour les contemporains les prétentions d'un César au pouvoir absolu (Virgile devait, plus tard, faire sienne de cette dénonciation) »[2].

L'homme de l'âge d'or au sens classique de l'expression est donc censé être un homme bon et innocent, qui connaît l'harmonie avec une nature bienfaitrice. Mais comme on l'a vu, les inflexions subies par le mythe de l'âge d'or remettent en cause cet élément naturel. L'homme romain étant un homme civilisé dans le sens où il a dépassé l'état de nature, peut-il tout de même être vu comme un homme de l'origine ?

[1]Johann Chapoutot, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, « Le nœud gordien », 2008.

[2]Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or, op. cit.*, p. 78. À noter aussi dans *ibid.*, p. 190 : « Ils ont voulu attaquer le mal à sa racine et dévoiler obstinément le mensonge fondateur de toute tyrannie. Pour ce faire, ils ont créé des fictons – celle de l'âge d'or entre autres – qui mettaient en évidence le vrai sens de la réalité politique. Ils étaient convaincus que, seule, l'imagination poétique disait le vrai et, partant, pouvait seule garantir la liberté. »

b. Le Romain comme Homme primitif

Les écrivains recherchent leur origine en se tournant vers l'Antiquité et l'on a pu voir que la représentation qu'ils en donnaient était tour à tour figée dans des stéréotypes ou teintée des couleurs de l'altérité. Mais dans tous les cas, c'est une différence d'évolution et non de nature qui a été mise en évidence : l'homme romain est-il *déjà* comme moi ou *pas encore* assez évolué ? Le degré de primitivité (au sens de *primitif*, homme premier, homme de l'origine) de l'homme romain est alors mesuré à l'aulne de différents modèles idéologiques : le (bon) sauvage ou le barbare. Les représentations de l'humanité latine font donc résonner ces diverses influences.

Le primitif c'est d'abord « celui qui commence une succession issue de lui »[1] d'après le dictionnaire de Diderot et d'Alembert. Or, le sens s'est confondu avec « sauvage » et « barbare », qui ont pris des connotations morales. André Delaporte rappelle que « jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle, l'« homme primitif » signifiait Adam en Éden »[2] dans un sens qui n'était donc pas celui de la sauvagerie. Le rapprochement synonymique s'est opéré à partir des théories de Rousseau qui a donné à son homme de la nature les caractéristiques des peuples autochtones décrits par les voyageurs des grandes découvertes. C'est également ce qui explique que l'imaginaire soit allé chercher du côté de l'exotisme spatial des mécanismes utilisés ensuite dans l'exotisme historique. Cependant, les conceptions divergent : ainsi Fiona McIntosh-Varjabédian rappelle que pour Antoine Court de Gébelin dans *Le Monde Primitif* « l'état primitif n'est pas premier mais second, puisqu'il vient après la sauvagerie et avant la barbarie »[3] et est « une sorte d'état volontiers idyllique, antérieur à la violence dévastatrice du barbare »[4]. Cette affirmation pourrait s'appliquer à l'imaginaire d'une Histoire qui verrait dans l'homme préhistorique un sauvage, dans l'homme de l'Antiquité un primitif et dans l'homme de l'Antiquité tardive un barbare. D'après Jean-Christophe Cavallin, on retrouve dans *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand une autre tripartition puisqu'il distingue trois âges anthropologiques : l'homme barbare dit aussi naturel dont le modèle poétique est l'homme antique d'Homère, l'homme moral et l'homme moderne. *Les Martyrs* décriraient ainsi le passage de l'âge antique à l'âge chrétien, donc la « conversion morale de l'*homme physique* (ou *homme antique*) en un être de fins (l'*homme moral* dont le modèle poético-anthropologique est « le chrétien » : converti Eudore comme nouveau Polyeucte) »[5]. Toujours est-il que la représentation du Romain repose sur « la dialectique bien connue du *déjà* et du *pas encore* »,

[1]Cité par André Delaporte, *Le mythe de l'âge d'or, op. cit.*, p. 52.

[2]*Ibid.*

[3]Fiona McIntosh-Varjabédian, « Le Primitif : complexité et diversité d'une notion », *op. cit.* p. 15.

[4]*Ibid.*, p. 16.

telle qu'évoquée par Florence Dupont dans un article à propos de la série *Rome*[1], et qui s'insère dans la théorie du monogénisme[2]. Fiona McIntosh-Varjabédian commente ainsi, à propos de *The Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man* (1871) de l'anthropologue Sir John Lubbock, cette même dialectique qui fait s'articuler l'idée de racine commune (*déjà*) et d'état antérieur (*pas encore*) :

> En plaçant la sauvagerie aux fondements mêmes de l'humain, elle permet de brosser un tableau où les coutumes, dites irrationnelles, se retrouvent à l'état, soit de reste fossilisé, soit de reste vivant, aussi bien chez les Romains que chez les Spartiates ou encore chez les Hawaïens, ou les Béarnais.[3]

Le Romain peut donc être considéré par l'imaginaire comme un primitif, et pas comme un (bon) sauvage puisqu'il vit dans un monde urbanisé[4], mais on se sert tout de même de lui pour mettre en valeur une sauvagerie latente, sous prétexte que c'est « une humanité plus proche des origines, faite de grossissement et d'excès »[5]. De fait, « le mythe du bon sauvage, constante probable des civilisations fortement urbanisées »[6] qui est vu dans l'exotisme spatial comme une figure possible du recommencement (par le retour à la nature notamment), est repris sous une forme dérivée dans l'exotisme historique où il devient le support de l'exploration de l'origine. Dans le premier cas, le mouvement est prospectif, dans le second cas il est rétrospectif. C'est la focalisation sur le corps, la restitution de « la libre vérité du pied nu » qui caractérise l'Antiquité selon la formule que Marguerite Yourcenar utilise dans ses *Carnets* à propos des *Mémoires d'Hadrien,* que la primitivité est la plus manifeste. La violence et la sexualité deviennent les deux modes de représentation de ce qu'il y a de primitif chez les hommes antiques, et donc en nous. Dans *The Last Days of Pompeii,* c'est le personnage d'Arbacès qui réunit excès de violence et

---

[5]Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mythographe, autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, p. 19-20.

[1]Florence Dupont, « *Rome*, ton univers impitoyable... », *Le Monde diplomatique*, n°637, avril 2007.

[2]André Malraux recherche cette même origine de l'homme dans sa contemplation de l'art et on reconnaît dans ses remarques les trois interprétations traditionnelles que sont la permanence d'une nature humaine inchangée, l'évolution fondée sur un monogénisme, ou bien une forme de polygénisme historique : « L'étendue de notre Musée imaginaire suffit à rendre superficielles les connaissances historiques qu'il appelle. Pour donner une signification à la coulée des siècles, ou bien l'histoire postule une identité millénaire de l'homme avec lui-même (et élit un art auquel elle subordonne les autres) ou bien elle affirme l'existence de constantes humaines, ou enfin elle tente de concevoir des successions de types humains. » (André Malraux, *Les Voix du silence, IV. La Monnaie de l'absolu, op. cit.*, p. 879.)

[3]Fiona McIntosh-Varjabédian, « Le Primitif : complexité et diversité d'une notion », *op. cit.*, p. 10.

[4]Même si André Delaporte a pu voir dans le paysan-guerrier germain de *Germania* de Tacite une ébauche de la théorie du « bon sauvage ».

[5]Sandrine Berthelot, « Du barbare antique au primitif moderne : l'inscription paradoxale du sublime dans l'œuvre de Flaubert de *Salammbô* à *Un cœur simple* », *op. cit.*, p. 90.

[6]Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 31.

convoitise sexuelle. Quant à Alexandre Dumas, il joue dans *Acté* avec ce mélange de cruauté violente incarnée par Néron et de scènes sensuelles, avec notamment la découverte des bains romains par la jeune fille. Une sensualité que seule l'Antiquité semble permettre dans les fictions fantastiques puisqu'Octavien ne trouve la satisfaction qu'avec Arria Marcella et que le comte Valerio en est réduit à un fétichisme pour le moins primitif. Quant à Norbert, Wilhelm Jensen le décrit comme victime d'une névrose qui ne lui permet de trouver satisfaction que par le truchement de la sublimation érotique d'une Pompéienne fantasmée. On trouve également des romans antiquisants érotiques ou sulfureux, notamment grâce aux figures historiques de Caligula et de Messaline, dans la littérature décadente de la fin du XIXe siècle étudiée par Marie-France David-de Palacio. À côté de l'immoralité amusée ou provocante de certains de ces récits qui se régalent de donner en spectacle des Romains rompus à la pratique de l'orgie[1], Vivien Bessières note en quoi Marguerite Yourcenar a fait un pas de côté avec les *Mémoires d'Hadrien* en montrant une sexualité qui suit l'esthétique plutôt que la morale. En conséquence, « elle débarrasse l'humanisme de ses couches chrétiennes pour aller retrouver l'homme, l'homme seul, l'homme nu des statues d'Antinoüs, mais d'une nudité belle, harmonieuse, apollinienne, sans rien de la pornographie moderne ».[2] Pour Vivien Bessières, qui se réfère également aux travaux de Françoise Waquet sur le sujet, l'apprentissage du latin a permis à beaucoup d'auteurs de s'éveiller à la sexualité. On retrouve ici les deux littératures latines évoquées au début de notre étude : le latin scolaire des versions fastidieuses et le latin qui recèle des choses lestes que l'on prend plaisir à décrypter :

> Les Romantiques et leurs successeurs se sont engouffrés dans ce décalage entre ce que l'école a appris en fait de latin, et ce qu'elle a caché en fait de sexualité, latine ou moderne. En d'autres termes, au moment même où le latin disparaît l'éducation sexuelle fait son apparition, elle que les latins ont largement cultivée. [3]

Dans la majorité des cas, la réduction de la primitivité des Romains à leur sexualité débridée est cependant moins intellectualisée et relève essentiellement d'une confusion entre libertinage sexuel et âge d'or, ce qu'André Delaporte[4] désigne comme une forme dégradée du mythe de l'âge d'or, sans malheureusement détailler davantage. De même, c'est par la violence déchaînée qu'est caractérisée la primitivité des hommes de l'Antiquité, et si les manifestations les plus frappantes sont cinématographiques ou dans la bande dessinée[5], les multiples scènes de jeux du cirque que nous offre la littérature avaient déjà bien montré la voie. C'est surtout dans les romans

[1]Voir le roman de Félicien Champsaur au titre se voulant vendeur : *L'Orgie latine*, en 1903.

[2]Vivien Bessières, *Antiquité et postmodernité. Les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante*, *op. cit.*, p. 192.

[3]*Ibid.*, p. 574.

[4]André Delaporte, *Le mythe de l'âge d'or*, *op. cit.*, p. 36.

apologétiques que ces scènes sont présentes, car elles relèvent parfois presque de la martyrologie[1], mais on trouve également cette cruauté dans les tortures infligées à Térence à la fin de *Der Falsche Nero* ou dans de nombreux romans historiques plus récents comme la série des romans policiers de Steven Saylor ou dans *Pompéi* de Robert Harris où un esclave est jeté vivant le bassin des murènes alors que le maître de maison a recréé une mise en scène de jeux du cirque pour l'occasion. Néanmoins, même dans un récit ne se déroulant pas dans l'Antiquité comme *La Bataille de Pharsale*, on retrouve cet élément de violence originaire, ici mêlée à la sexualité dans une même refiguration de la primitivité. En effet, les différentes strates du texte mettent en relation d'équivalence les scènes de bataille (à Pharsale, en 1940 et en peinture) et la relation sexuelle avec l'amant roux, dont les mouvements sont assimilés à des gestes guerriers. Dans son analyse du rapport au temps de Claude Simon, François Thierry note ainsi justement que pour l'auteur « la violence historique n'est qu'une facette de la violence universelle, un retour à l'élémentaire, à l'origine »[2]. L'écriture dit ainsi la permanence des instincts sauvages et les fait remonter à la Bataille de Pharsale comme première occurrence, alors même qu'il ne s'agit évidemment pas là de la première bataille de l'Histoire. Le choix a cependant sans aucun doute été dicté par un parallélisme établi entre l'enfance du monde (l'Antiquité) et l'enfance de l'auteur (associée à l'apprentissage du latin), ainsi qu'entre l'expérience de la bataille (la Débâcle de 1940 vécue par l'auteur) et le souvenir de la première confrontation à la violence de la guerre : à travers le texte de *La Guerre Civile* de Jules César, dont la traduction est montrée comme étant elle-même une difficile confrontation au texte, dont l'enfant sort vaincu. Chez Pascal Quignard aussi, la primitivité assignée à la latinité dépasse le simple effet de manche puisque pour lui la vérité de l'origine ne peut être atteinte que « par le sperme, par le lait, par la chair, par le sang, par la mort »[3]. C'est ainsi qu'*Albucius* est parsemé de « sordidissimes » aux couleurs souvent sexuelles, parfois violentes. En effet, la théorie de la cinquième saison, que nous avons étudiée précédemment et qui est assimilée à « l'inaltérable Antique » en nous, est le lieu des sordidissimes :

> Saison où se cultivent […] les « sordidissima » d'Albucius, bonbons, comptines, épluchures, sexes, pouces sucés, jouets, salissures plus ou moins épongées, gros mots ou mots inopinés. Saison qui est étrangère non pas à tout langage mais au tout du langage, étrangère au langage comme discours, étrangère à toute pensée très articulée.[4]

---

[5]Voir la thèse de Vivien Bessières, et pour le cinéma voir également les travaux de Laurent Aknin dont *Le Péplum*, Paris, Armand Colin, 2009.

[1]C'est le cas dans *Quo Vadis ?* mais aussi dans *La Colère de l'Agneau* où les longs chapitres décrivant les jeux au cours desquels Néron fait torturer les chrétiens après l'incendie de Rome, jouent sur la fascination choquée du lecteur.

[2]François Thierry, *Claude Simon, une expérience du temps*, *op. cit.*, p. 213.

[3]Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Mémoire de l'origine, op. cit.*, p. 71.

[4]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 73.

Au fondement de cette esthétique se rencontre une analogie établie à partir d'une expression latine : « *Sordidus infandus* » : « Qu'on peut traduire : « ce qui est sale est interdit », mais qu'on peut aussi se plaire à entendre : « le sordide est l'enfant ». »[1] C'est donc cette traduction abusive, voire ce contresens[2], qui amène Pascal Quignard à associer l'origine d'avant la parole (in-fans), donc l'origine physique d'avant l'esprit, le corps, au sordide en littérature qui viendrait témoigner, ou plutôt qui offrirait une fenêtre sur cette origine. Est donc sordide ce qui est primitif au sens courant de grossier comme au sens étymologique d'originel. Ce mouvement vers le corps rappelle notre enfance tout autant que l'enfance de l'humanité et s'exprime ainsi à travers Albucius continuant jusqu'à sa mort de boire du lait de nourrice ou de s'appliquer des linges intimes de femme sur le visage, ou encore à travers Auguste à qui Livie offre régulièrement de jeunes vierges. Chez Pascal Quignard, le sordide de la primitivité trouve cependant son expression la plus manifeste moins dans les intrigues que dans l'irruption soudaine d'un vocabulaire grossier qui tranche avec une prose très soignée, presque précieuse parfois.

Dans les fictions antiquisantes, le discours sur l'origine s'incarne ainsi dans le mythe ancestral de l'âge d'or, en lui faisant subir des variations qui ne sont pourtant pas sans rappeler celles des poètes romains. L'âge d'or classique, dans un cadre rural anhistorique, se trouve infléchi par un XIXe siècle féru d'Histoire qui le réintègre dans la continuité temporelle : cela s'est traduit en politique par la légitimation de la Révolution sur le modèle de la République antique vue comme un âge d'or à réactualiser. En littérature, ce qui nous intéresse ici, le mythe de l'âge d'or colore les représentations de l'antique selon différentes modalités : l'Antiquité incarne l'âge d'or au moment de sa chute, symbolise le bonheur idyllique et amoureux à jamais perdu ou bien sert la critique politique. En explorant le temps des origines, les écrivains se retrouvent alors à penser l'homme primitif, dont on pourrait penser qu'ils ne peuvent cependant pas complètement l'associer au mythe du bon sauvage puisque ce qui est recherché à travers l'Antiquité ce n'est pas l'origine de l'humanité, mais l'origine de la civilisation. Pourtant, on assiste dans la représentation des hommes romains à un repli vers le corps et les instincts : là où les romans apologétiques déplorent plutôt la violence et la sexualité des temps antiques (alors même qu'il y a une certaine complaisance à les montrer) en opposition avec les vertus du règne chrétien à venir, les autres fictions antiquisantes

[1] *Ibid.*, p. 71.

[2] Dans *La Beauté du contresens*, Philippe Forest évoque le contresens interprétatif qui a amené la littérature japonaise à écrire le « je » en s'inspirant du Ich-Roman et du naturalisme. Il lie ainsi ignorance et création : « sous chacun des mots que j'ignorais, la liberté m'était miraculeusement rendue de glisser la signification fautive, l'image erronée d'où naissait la chance d'une beauté nouvelle ». Cependant, le contresens fécond loué par Philippe Forest repose sur l'ignorance, alors que Pascal Quignard opère un contresens volontairement malhonnête. Et c'est grâce à cette erreur intentionnelle qu'il peut instiller la ressemblance autobiographique qu'il cherche à construire. (Philippe Forest, *La Beauté du contresens*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 12.)

reconnaissent sans détour leur héritage. Certes, violence et sexualité sont très souvent réduites à être des armes de séduction pour attirer le lecteur-client des romans à succès, mais elles font également sens en tant que représentation des origines. Le libertinage sexuel renvoie aux instincts et à une vision dégradée du mythe de l'âge d'or mais, surtout, la violence sert à rappeler, au mieux la sauvagerie toujours présente en l'homme, et au pire la permanence d'une cruauté qui n'en finit pas de se manifester. Il serait ainsi peut-être possible d'envisager avec Fiona McIntosh-Varjébadian que dans la fiction antiquisante « la figure du primitif s'impose comme une tentative pour retrouver un paradis perdu, une nouvelle voie, dans un monde qui a désormais perdu son sens historique »[1]. La scientifisation de l'Histoire à partir du XIXe siècle et le progrès général de la pensée vers plus de rationalité (dont on pourrait arguer qu'elle est peut-être elle aussi un mythe moderne[2]) n'ont cependant pas exclu le mythe. Marie-Catherine Huet-Brichard relève et commente cette apparente contradiction :

> De l'âge classique au Romantisme, une évolution toute paradoxale se poursuit : la désacralisation de la Fable […] a pour conséquence une résurrection du mythique. Cette évolution repose sur l'aspiration, vécue sur le mode nostalgique, d'une relation immédiate entre l'homme et la nature, relation qui se serait épanouie dans cet autrefois indéterminé dans lequel s'ancrent les mythologies.[3]

Cependant les exemples de mise en fiction de l'Antiquité tendent à montrer qu'il s'agit moins d'un rapport nostalgique au passé, que d'un instrument permettant de questionner les origines, que celles-ci soient enviables ou non. Ce qui est cependant notable dans cette affirmation concernant la figure du primitif, est la recherche de sens historique. Le discours des origines tente de former une continuité et met en scène une « différence de degré et non de nature entre les premiers hommes et l'homme moderne »[4]. Par ce discours fictionnel sur les origines cherchant à éclairer le sens au temps présent, les fictions antiquisantes regardent du côté du mythe.

---

[1]Fiona McIntosh-Varjabédian, « Le Primitif : complexité et diversité d'une notion », *op. cit.*, p. 19.

[2]Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 42 : « Depuis deux siècles environ, deux mythes totalitaires autant qu'inavoués ont éclipsé toute mythologie et refoulé toute poétique: le mythe de la positivité de l'histoire et celui de la suprématie morale du positivisme scientifique. Ces deux croyances, tautologiques d'ailleurs, ont fourni le patron (*pattern*) sur lequel notre civilisation se modèle corps et âme: celui du progrès technique, infini et ésotérique. »

[3]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 131.

[4]Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif*, *op. cit.*, p. 101.

c. Peut-on parler de mythe de la latinité ?

Le rapport intime existant entre mythe et roman n'est plus à démontrer. Entre le mythe comme rite anthropologique, analysé notamment par Mircea Eliade[1] dans nombre de ses travaux, et le mythe comme incarnation littéraire étudié par Pierre Brunel[2], la ressemblance est manifeste : « mythe et littérature ont la même relation médiatisée avec le réel ; ils l'intègrent grâce au processus de symbolisation dans un discours qui a ses lois, son organisation, et qui lui donne son sens »[3]. Cette analogie repose sur l'idée d'un imaginaire collectif, souvent inconscient, dont la structure est formée d'images archétypales, ce qu'ont pu étudier, entre autres, Claude Lévi-Strauss (en anthropologie surtout) et Gilbert Durand (en littérature, entre autres). De fait, en tant que manifestations de cet inconscient collectif, l'Histoire et la littérature[4] peuvent connaître des inflexions mythiques. Il était donc attendu que la mise en fiction de l'antique n'échappe pas à l'« une des spécificités du XIXe siècle : le lien entre la curiosité pour les mythologies comme trace de l'expression immédiate de l'homme au monde, la réflexion sur l'origine qui orchestre cet intérêt, et la naissance de mythes modernes »[5]. Si la mythologie n'intéresse pas vraiment les fictions antiquisantes latines, à cause de sa concurrence avec la vision historique[6], la pensée de l'origine rythme l'écriture. Quant aux mythes modernes (Progrès, Raison...), ils ne sont pas sans influencer la représentation de la latinité. Il s'agira donc de rappeler les rapports existant entre mythe et roman afin de s'interroger sur la pertinence d'un éventuel « mythe de la latinité ».

Littérature et mythe sont fortement liés, bien que certaines différences structurelles apparaissent en fonction des genres, ce qui fait dire à Marie-Catherine Huet-Brichard que « le roman apparaît comme un descendant dégradé du mythe »[7] tandis que Gilbert Durand[8] juge que

[1]Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.

[2]Pierre Brunel, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 ; Yves Chevrel et Camille Dumoulié (éds.), *Le mythe en littérature: essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2000.

[3]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 37.

[4]*Ibid.*, p. 38 : « Parce que l'imaginaire d'un écrivain rencontre, dans sa reconstruction du réel, sinon un imaginaire collectif, du moins des systèmes de représentation qui sont ceux d'une culture, le texte singulier frémit de résonances mythiques. »

[5]*Ibid.*, p. 132.

[6]La distinction, simple mais pourtant opératoire, étant la suivante : en fiction/poésie, Rome intéresse surtout pour son Histoire, tandis que la Grèce est d'abord pourvoyeuse de mythologie.

[7]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 63 : « Le mythe s'associe à une totalité signifiante où les différents ordres, humain, naturel et surnaturel, sont en étroite correspondance ; le roman met en scène un univers éclaté dont le sens est à construire et demeure problématique ; le mythe se fonde sur le cycle, le roman sur la linéarité ; la leçon du mythe dépasse tout contexte historique alors que ce dernier est la vibration même du roman. »

[8]Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op. cit*.

c'est la poésie qui offre l'incarnation littéraire privilégiée du mythe. Dans tous les cas, deux types de rapport entre mythe et littérature peuvent être distingués : soit le texte se fait le réceptacle d'un mythe pré-existant et déjà reconnu comme tel, qu'il contribue à maintenir dynamique en en offrant éventuellement des variantes : « une parole extérieure, anonyme, interfère avec une parole individuelle »[1] ; soit le texte se fait l'écho d'un mythe collectif resté inconscient : « une parole individuelle collabore à un discours collectif »[2]. Le premier cas regroupe les mythes les plus connus, inspirés de la mythologie gréco-romaine ou un peu plus tardifs comme le mythe de Faust, tandis que le second cas concerne des manifestations d'un imaginaire collectif qui se structure progressivement en mythèmes et affleure dans des productions de la pensée plus personnelles. Dans cette seconde catégorie se retrouvent les mythes des sociétés modernes, « des images-forces qui cristallisent un faisceau de fantasmes et proposent d'une situation problématique une lecture explicative, dynamique et globale : le Progrès, la Race, mais aussi la Nature etc. »[3]. Dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel distingue de la même manière les mythes littéraires hérités, les mythes littéraires nés *a posteriori* et enfin la transformation de concepts ou de personnages historiques en mythes par la littérature. Les mythes des sociétés modernes auraient donc tendance à remplacer les récits étiologiques merveilleux[4] par une rationalité qui ne fait en réalité que s'incarner dans d'autres mythes (celui du Progrès par exemple). Si un mythe de la latinité devait exister, il ferait à coup sûr partie de cette seconde catégorie, fruit d'un inconscient collectif s'exprimant au travers d'oeuvres littéraires individuelles, fondé sur la rationalité de la connaissance historique[5] et de nature étiologique, puisque rapporté à l'exploration des causes civilisationnelles. Si l'on se réfère à la classification proposée par Claude-Gilbert Dubois[6], ce mythe de la latinité serait alors sans doute à la croisée de deux types : le « mythe d'origine », surtout, et le « mythe identitaire ».

---

[1]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 77.

[2]*Ibid.*, p. 77.

[3]*Ibid.*, p. 35.

[4]L'interprétation et la considération des mythes ne sont pas figées : il y a déjà eu une historicisation du merveilleux à l'époque hellénistique, comme le rappelle Paul Veyne. On a recherché le fond de vrai (brouillé par les mythôdes) en procédant par exemple à une lecture évhéméristе, comme l'ont fait Cicéron et Tite-Live. Ou bien, en dégageant la *vérité de la leçon* sous les décombres du merveilleux devenu peu crédible, comme l'ont fait les Stoïciens : « le mythe est véridique mais au sens figuré ; il n'est pas vérité historique mêlée de mensonges : il est un haut enseignement philosophique entièrement vrai, à condition qu'au lieu de le prendre au pied de la lettre, on y voie une allégorie ». (Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *op. cit.*, p. 72.) Pour résumer, « pour le philosophe, le mythe était donc une allégorie des vérités philosophiques ; pour les historiens c'était une légère déformations des vérités historiques » (*ibid.*, p. 75).

[5]L'Histoire n'est pas elle-même mythique, c'est sa mise en récit qui peut en mythifier certains aspects. À condition aussi que ça entre en résonance avec certains archétypes.

[6]Claude-Gilbert Dubois, « Les modes de classification des mythes », Joël Thomas (éd.), *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, pp. 28-35. Le troisième type est le mythe eschatologique.

Dans ses manifestations les plus anciennes, le mythe s'incarnait dans le rite collectif, tandis que dans les sociétés modernes, la littérature s'y est substituée : Marie-Catherine Huet-Brichard rappelle ainsi la conception selon laquelle le roman populaire « remplirait la fonction des récits mythiques dans les sociétés traditionnelles si le lecteur adhérait sans réserves à son contenu »[1]. De plus, le mythe sociétal se caractérise par un *hors temps* censé pourtant recréer un événement qui a eu lieu avant lui, Mircea Eliade rappelant que la mémoire collective est anhistorique[2]. De même, par la lecture, le rapport au temps est modifié, comme il l'est dans le rite collectif célébrant le mythe[3] : « l'Inconscient, le *lu* ignorent le temps »[4]. Ainsi, on peut dire avec Emmanuel Caquet et Diane Debailleux que « le travail de l'écriture finit par annihiler le temps objectif, au profit d'un temps subjectif indéfini et vague qui ressemble en fait à une suspension, un oubli du temps »[5]. Du reste, c'est la réserve manifestée par l'hypothèse « si » qui explique que Marie-Catherine Huet-Brichard parle de la littérature comme d'une forme *dégradée* du mythe : contrairement aux participants d'un rite religieux reposant sur le mythe, le lecteur est dans la reconnaissance de l'illusion. Ainsi, à la différence du mythe sociétal, le mythe littéraire n'est pas fondateur et n'est pas tenu pour vrai[6], quand bien même il ne faut pas ignorer l'impact de la fiction sur ce que l'on tient pour réel : ce que Paul Ricœur nomme « refiguration » du monde par la fiction. Cependant, lorsque l'on a affaire à des fictions historiques représentant un passé que l'on tient pour celui des origines et que l'on fonde cette représentation sur des savoirs scientifiques, les frontières se brouillent entre mythe sociétal et mythe littéraire. Certes, le lecteur de péplum sait qu'il est face à une fiction notamment en ce qui concerne l'intrigue, mais il sait également qu'il s'agit d'une Antiquité qui a réellement existé, qui est réellement à l'origine de notre civilisation et qu'en un sens, tout y est *vrai*. De plus, la mise en fiction de l'antique tend à remplacer la vérité historique – le monde est presque « refiguré » par elle, pour reprendre l'expression de Ricœur – en ajoutant parfois des erreurs qui s'incrustent pourtant durablement dans l'imaginaire collectif, tel le pouce levé ou baissé de l'Empereur assistant aux jeux du cirque, et que l'on retrouve jusque dans le récent *Pompéi* de Robert Harris. C'est ce qu'a observé Éric Teyssier[7] à propos de la représentation des gladiateurs, dont les erreurs sont légion notamment à cause du succès du *Quo Vadis* qui les a initiées. En outre,

[1]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 65.

[2]Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour, op. cit.*, p. 59 : « L'événement historique en lui-même, quelle qu'en soit l'importance, ne tient pas dans la mémoire populaire et son souvenir n'enflamme l'imagination poétique que dans la mesure où cet événement historique se rapproche le plus d'un modèle mythique. »

[3]*Ibid.*, p. 41 : « Dans l'acte d'écriture et de lecture, comme dans la cérémonie au cours de laquelle le mythe est raconté, les différents acteurs pénètrent dans une autre dimension de l'espace et le temps. »

[4]Il s'agit du titre d'un chapitre de Michel Picard, *Lire le temps*, *op. cit*.

[5]Emmanuel Caquet, Diane Debailleux, *Leçon littéraire sur le Temps*, *op. cit.*, p. 20.

[6]Philippe Sellier dans « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 113-115.

[7]Éric Teyssier, « Regard critique sur la représentation des gladiateurs dans quelques romans historiques du XIXe siècle », Martine Lavaud (éd.), *La Plume et la pierre*, *op. cit.*, p. 185-197.

le mythe rituel se caractérise par la répétition qui est créatrice, car elle ne signifie pas « maintenir » mais « faire venir à l'existence »[1], ce que l'on peut mettre bien sûr en relation avec le motif récurrent de la résurrection par la fiction que nous avons croisé dans notre étude. La principale difficulté dans l'analogie que nous sommes en train d'opérer entre mythe littéraire dans la fiction historique et mythe sociétal, est la place de l'Histoire. En réalité, il semblerait que la rationalité, que le XIXe siècle cherche à imposer, ait besoin d'historiciser le mythe pour qu'il soit accepté par l'inconscient collectif. De la même façon que nous avons pu voir que le mythe de l'âge d'or s'était incarné dans une chronologie.[2] Par conséquent, une fiction recréant ou interrogeant l'Histoire fondatrice de nos origines tout en « collaborant à un discours collectif »[3] dont elle exprime les sèmes serait un mythe moderne des origines (selon la double classification de Marie-Catherine Huet-Brichard et de Claude-Gilbert Dubois). Mais elle serait, en outre, un type de mythe littéraire se rapprochant au plus près du mythe rituel sociétal, avec qui elle partagerait les caractéristiques suivantes : la croyance dans l'existence réelle de l'Histoire mise en récit, le *retour* symbolique d'une période historique ressuscitée, l'influence réciproque de la collectivité sur le récit mais aussi du récit sur les croyances de la collectivité et, enfin, le paradoxe de l'expérience d'un hors temps pourtant destiné à faire advenir le temps des origines. La modernité a vu la littérature remplacer le mythe. Néanmoins ces deux genres entretiennent les mêmes relations avec le réel. La fiction peut se substituer à ce qui fut la réalité générant un mythe « historique ». Ainsi, il semble légitime d'envisager théoriquement l'existence d'un mythe moderne de la latinité (au côté des mythes modernes que sont la Race, le Progrès etc.) dont il nous reste à vérifier, dans la pratique, la force opératoire.

Le première objection qui peut être faite à l'idée d'un mythe de la latinité est le manque d'éléments fixes : le mythe de la latinité n'est pas un récit d'événements déterminés, comme l'est par exemple le mythe d'Œdipe et ses réécritures multiples structurées autour des mythèmes que sont le parricide et le mariage avec la mère. En revanche, dans la lignée des mythes modernes, le mythe de la latinité reposerait sur un ensemble d'archétypes et de motifs récurrents. Contrairement aux mythes classiques, les mythes modernes ne se construisent donc pas autour d'unités narratives fixes, mais plutôt autour de cellules thématiques récurrentes. Dans l'hypothèse d'un mythe de la latinité, les cellules thématiques pourraient être séparées en deux classes : *a)* l'influence et l'affichage des sources littéraires et surtout archéologiques antiques (ruines, statues, fragments, vestiges...) qui dépassent la simple fonction d'authentification réaliste et structurent le discours,

[1]Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, Folio, 1989, p. 101.

[2]Ainsi, Alain Schnapp rappelle que « la théorie moderne des trois stades – préhistoire, protohistoire, histoire – trouve son origine dans le modèle grec des trois âges » qui s'est donc historicisé. (Alain Schnapp, *La conquête du passé, op. cit.*, p. 86.)

[3]Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 77.

aussi bien du point de vue de l'intrigue (figures de statues, épisodes ou personnages inventés à partir d'un simple objet archéologique...) que du point de vue de l'écriture (reproduction de la forme fragmentaire, ...) ; *b)* le paradoxal jeu sur l'altérité pourtant destiné à signifier l'origine commune et qui reprend les acquis de l'écriture de l'exotisme et intègre des mythes de l'origine pré-existants (âge d'or, bon sauvage...). De plus, comme tout mythe, le mythe de la latinité chercherait à donner un *sens* (directionnel et signifiant) au temps, historique ici.

Il convient à présent de confronter cette hypothèse à notre corpus de référence afin d'en vérifier la pertinence. Edward Bulwer-Lytton n'est bien sûr pas l'inventeur de ce mythe, bien que *The Last Days of Pompeii* soit la première œuvre de fiction à manifester de manière un tant soit peu explicite les caractéristiques du mythe de la latinité : place structurante de l'archéologie, dialectique du même et de l'autre sur fond de mythe de l'âge d'or, valeur étiologique d'un récit qui exprime à la fois l'origine et l'apocatastase. Le mythe de la latinité est historiquement situé, au sens où les éléments qui le structurent sont dépendants de l'époque contemporaine (selon l'acception historique annoncée en introduction et qui a été la nôtre lors de cette étude, à savoir depuis 1789) en Occident : c'est la convergence de l'émergence du voyage en Italie, de l'héritage antique (scolaire et idéologique), de la rationalisation des sciences humaines (et surtout historiques) et de l'apparition du roman historique[1] qui explique la constitution d'un imaginaire collectif de la latinité qui s'est renforcé à partir de la parution de *The Last Days of Pompeii* qui lui a donné une résonnance en l'actualisant. Son premier avatar, *Acté*, a cependant davantage retenu d'Edward Bulwer-Lytton les mécanismes narratifs que les éléments du mythe. Il est en un sens la première occurrence du péplum de la littérature de masse, enchaînant les scènes stéréotypées mais sans véritable discours sur l'origine, préférant les péripéties à la signification. Cependant, il y a, dans ce petit roman, une construction mythique de Néron qui éclipse le tableau du reste de l'Antiquité, et qui éclipse même le personnage d'Acté qui donne pourtant son nom au roman. Arria Marcella est quant à elle bien au cœur de la nouvelle qui porte son nom ; malgré la brièveté de ce récit, la coloration mythique y est manifeste : la source archéologique (le sein moulé) structurant l'intrigue, l'altérité creusée au travers du tourisme et de la confrontation aux Romains antiques, la nostalgie de l'origine (par l'état amoureux sensuel et affranchi, s'opposant à la figure paternelle incarnant la Chute chrétienne et ses interdits). L'Antiquité devient même le passé personnel d'Octavien (puisqu'il y a passé quelques heures) et fera à jamais l'objet d'un regret. Le même phénomène s'observe dans *The Last of the Valerii* qui met en scène une Antiquité regrettée teintée du mythe de l'âge d'or, une relation d'altérité (entre le Romain de l'antique que représente le comte et la modernité) qui interroge l'origine, le tout étant ordonné par un motif archéologique : la statue de Junon déterrée et sa main. *Gradiva* joue elle

[1]Et ce même si toutes les œuvres jouant sur le mythe de la latinité ne relèvent pas du roman historique au sens classique du terme.

aussi des mêmes variations du mythe mais en en faisant le moteur d'une démonstration psychanalytique : structuration de l'intrigue autour d'un objet archéologique (qui est sublimation érotique), exploration de l'altérité (d'abord entendue comme altérité antique dans le fantasme de Gradiva, puis comme altérité sexuelle lorsque Gradiva s'avère être une métaphore de l'amoureuse Zoé) et refuge dans un âge d'or originel (Norbert est resté un enfant qui refuse l'érotisme et lui préfère la science de l'Antiquité). *Gradiva* a un rapport utilitaire à l'Antiquité : elle sert à incarner la névrose de son personnage. Pourtant, le mythe de la latinité y est préservé. Ce qui n'est pas le cas lorsque Lion Feuchtwanger utilise l'Antiquité dans *Der Falsche Nero* : on y retrouve la dialectique de l'altérité (dans un mode cependant mineur) mais les références archéologiques sont absentes. L'intention clairement politique de l'écriture nuit à l'expression d'un mythe de la latinité qui est étouffé par la nature de roman à clé. L'Antiquité latine ne semble pas avoir été choisie pour elle-même mais simplement parce qu'elle est le cadre de l'anecdote du Faux Néron dont Feuchtwanger avait besoin pour dénoncer le pouvoir hitlérien. L'Antiquité n'y est donc pas vue comme le moment privilégié pour interroger l'origine, si ce n'est, à la rigueur, celle du culte de la personnalité. Si *La Bataille de Pharsale* ne semble pas non plus intégrer aussi bien le mythe de la latinité que les œuvres du XIXe siècle, ce n'est cependant pas pour les mêmes raisons que *Der Falsche Nero*. Nous y relevons en effet le motif des sources archéologiques et littéraires structurantes (la version latine faite enfant) ainsi que le jeu sur l'origine (analogie entre passé antique et passé personnel, origines de la violence et des intincts), le tout alimentant un discours sur l'Histoire. Cependant, le roman de Claude Simon semble proposer un morcellement du mythe de la latinité : guidés par un titre en forme d'indice, on en relève les caractéristiques mais celles-ci forment plus une mosaïque qu'un tableau cohérent. C'est comme malgré elle, et pas aussi intentionnellement que d'autres œuvres, que *La Bataille de Pharsale* est latine. Enfin, *Albucius* actualise presque tous les éléments constituants du mythe de la latinité : les sources littéraires (plutôt utilisées comme objets archéologiques de par leur nature fragmentaire) structurent en profondeur le récit et la dialectique même/autre est creusée au profit de l'exploration d'une origine commune : Albucius est profondément romain et donc manifeste des habitudes étranges, alors même que Pascal Quignard ne cesse d'établir des analogies, explicites ou implicites et nécessitant des références extérieures au texte, entre ce Latin et l'homme du présent qu'il est lui-même (instincts, mutisme et dépression, écriture du sordide, théories communes : « cinquième saison » d'Albucius et « jadis » de Quignard).

Paradoxalement, ce n'est pas dans le roman historique classique que le mythe de la latinité semble le plus opératoire : on y retrouve des éléments stéréotypés (jusque dans le péplum moderne, romanesque ou cinématographique) mais sans réelle interrogation de l'origine, contrairement aux récits ne se déroulant pas dans l'Antiquité mais qui jouent sur la temporalité (nostalgie, fantastique, résurrection...). Les romans historiques relèvent plutôt de la littérature de masse et se replient sur

des motifs stéréotypés, très évidents dans la littérature pour enfants, parfois un peu plus subtils dans les romans pour adultes. Ils sont dans une démarche de représentation, plutôt que dans une démarche d'interrogation de l'Antiquité : le paradoxe serait que les romans historiques sont peut-être les moins à même d'interroger notre origine antique. Mais cela s'explique aussi par les théories de la réception : l'affaiblissement du bagage culturel latin populaire a relégué le mythe de la latinité dans la « grande » littérature, ou en tout cas dans la littérature plus audacieuse, notamment en termes de genres. En effet, les *Mémoires d'Hadrien* par exemple, bien que se déroulant dans l'Antiquité, échappent aux stéréotypes et interrogent l'origine de l'homme. Le mythe de la latinité ferait donc moins sens au XXe siècle, notamment parce qu'il résonne moins avec le bagage socio-culturel des lecteurs contemporains. Sauf chez des lettrés et sauf lorsqu'il s'incarne dans une interrogation sur le moi, comme miroir d'une origine personnelle (Claude Simon, Pascal Quignard).

La naissance d'un éventuel mythe de la latinité reposerait donc sur la conjoncture historique (découvertes archéologiques majeures, développement du tourisme, constitution du roman...) et sur un progrès de la rationalité qui nécessitait d'historiciser les mythes. Mais inversement, lorsque l'Histoire s'est faite plus positiviste, la fiction a ressenti le besoin de remythifier le passé et ce que Gilles Declercq note à propos des œuvres de Pascal Quignard paraît valoir plus largement pour les fictions antiquisantes :

> Coupable d'avoir documentalisé toute la littérature pour affirmer sa propre scientificité, l'histoire est à rebours « fictionnalisée » ; manière savoureuse de lui rappeler qu'elle a fait partie intégrante de la *res literaria* ; de lui signifier surtout qu'en ce siècle de restauration rhétorique, elle n'a pas le monopole de l'accès au passé. La Rome antique n'est plus ; l'histoire ne peut, à elle seule, nous la restituer. À leur manière, iconoclaste et fabulaire, mais nullement futile ni arbitraire, les étranges romans de Pascal Quignard, irrigués de lectures savantes, viennent combler les failles de cette connaissance. La Rome fabuleuse qu'ils exhument par empathie inductive enchante notre imaginaire.[1]

Le mythe de la latinité se retrouve dans cette image de « la Rome fabuleuse » et s'explique en fait par cette idée de l'insuffisance de l'Histoire à rendre pleinement signifiante l'origine latine. Certes, « pour délivrer une leçon d'histoire, il faut croire en un sens de l'histoire, en une forme de rationalité historique »[2], mais tout se passe comme si le XIXe et le XXe siècles avaient réactivé l'ancienne croyance mythique selon laquelle les Muses permettent la rétrospection vers une Vérité Originelle. (Même si selon ce mythe, c'est moins vers le passé que les Muses guident le poète, que vers une autre réalité.) Sont par conséquent mises face à face : la lecture événementielle du temps,

[1]Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard», *op. cit.*, p. 253.

[2]Emmanuel Caquet, Diane Debailleux, *Leçon littéraire sur le Temps*, *op. cit.*, p. 49.

dans la science historique, et la respiritualisation de l'Histoire grâce à la fiction. Pascal Quignard affirme ainsi la supériorité de la fiction sur l'Histoire, parce que l'Histoire recherche une causalité qu'elle ne pourra jamais trouver, ce qui la pousse à avoir recours à la fiction, alors même qu'elle se prétend scientifique :

> Qui a vu un historien qui fût sérieux ? Les historiens ont peur et font semblant de croire que ce qui arrive dans le monde des hommes est cohérent. Ils s'accrochent désespérément à des rois comme les femmes hystériques s'agrippent aux cuisses des hommes puissants. Ils sont malades de peur et plus fabulistes que les déclamateurs.[1]

Et l'oubli auquel l'Histoire condamne les rhéteurs comme Albucius, Fronton, ou Porcius Latron (dans *La Raison*) contribue aussi à son discrédit. En revanche, le roman, par le recours à l'imagination qu'il impose, lutte plus efficacement contre les lacunes de l'Histoire[2] et même donne sens à la réalité, puisque « les romans sont toujours plus vrais que le chaos des vies qu'ils rassemblent »[3]. De plus, la fiction a à sa portée des pouvoirs de persuasion qui surpassent ceux de l'Histoire, comme le rappelle péremptoirement Lion Feuchtwanger : « c'est un axiome humain que les faits authentiques ne peuvent pas se maintenir face à une fiction bien organisée, crédible, stimulante, vibrante et féconde »[4]. L'écrivain illustre ainsi par son expérience personnelle la supériorité de la fiction (bien menée) sur l'histoire, concernant la capacité de persistance dans l'imagination :

> Je me souviens parfaitement d'à quel point j'étais fasciné par la fiction historique alors que je n'étais qu'un petit garçon. Je croyais sans réserve en ces événements fictionnels, et j'étais malheureux quand les gens me prouvaient qu'ils ne pouvaient pas avoir eu lieu. En effet, au plus profond de mon cœur, j'y crois encore aujourd'hui, alors même que ma raison reconnaît ouvertement que ce sont des rêves et des produits de l'imagination.[5]

---

[1]Pascal Quignard, *Albucius*, *op.cit.*, p. 107.

[2]Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 9 : « Toute fiction narrative est nécessairement, fatalement rapide, car – lorsqu'elle construit un monde, avec ses événements et ses personnages – il lui est impossible de tout dire de ce monde. Elle mentionne et, pour le reste, elle demande au lecteur de collaborer en comblant une série d'espaces vides. »

[3]Pascal Quignard, *Albucius*, *op. cit.*, p. 114. En un sens, Paul Veyne fait le même reproche que Pascal Quignard aux historiens : « Les historiens ne sont guère que des prophètes à rebours et ils étoffent et raniment à coups d'imgination leurs prédictions *post eventum* ; cela s'appelle la rétrodiction historique ou « synthèse », et cette faculté imaginative est l'auteur des trois quarts de toute page d'histoire, le dernier quart venant des documents. » (Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *op. cit*, p. 113.)

[4]Lion Feuchtwanger, *House of Desdemona*, *op. cit.*, p. 339 : « *It is a human axioms that honest facts cannot maintain themselves in the face of well-organized, credible, stimulating, living and life-producing fiction.* » (Nous traduisons.) L'expression « *life-producing* » pourrait sans doute aussi être traduite par « insuffler la vie » ou « génératrice de vie ». En effet, cette idée de création de vie n'est pas, encore une fois, sans rapport avec le motif récurrent de la « résurrection » dès lors que les écrivains et les critiques évoquent la fiction historique.

[5]*Ibid.*, p. 339 : « *I distinctly remember how fascinated I was by historical fiction even when I was only a boy. I believed in these fictitious occurrences without reservation, and I was miserable when people proved to me*

Ainsi, le récit historique pourtant fictionnel peut finir par remplacer l'Histoire dans notre imaginaire, quand bien même il est issu d'elle.[1] La croyance qu'évoque Feuchtwanger est en fait ce qui relève du mythe, comme imaginaire collectif contraignant mais porteur de vérité. Cependant, lorsque l'on considère la fiction mythique comme supérieure à l'Histoire du point de vue de la restitution de la vérité, on est en fait victimes d'un autre mythe, « le mythe le plus vital du XXe siècle : celui de la suprématie et de l'universalité anthropologique de l'art, de l'art conçu comme manifestation opératoire – magique – de l'efficacité de l'imaginaire »[2].

*

Cette troisième partie nous a permis de mettre en évidence la double importance de l'archéologie et de l'écriture de l'ailleurs dans la latinité. L'archéologie, qui inspire et structure l'écriture, témoigne de la grande historicité de la latinité en fiction, qui s'est formée en même temps que le développement des sciences historiques au XIXe siècle. L'objet archéologique, statue mutilée ou fragment, oriente l'imaginaire qui s'inspire de sa nature de preuve de continuité entre l'Antiquité et le présent et l'utilise comme point de départ d'une recréation fictive (combler les lacunes, réparer le vestige). Quant au personnage de l'archéologue, il permet bien souvent à l'écrivain de brandir la nécessité de la fiction contre les limites de la science, ce que l'on retrouve dans la croyance affirmée d'un plus grand pouvoir de la littérature sur les consciences et même sur la vérité. L'étude de l'exotisme a aussi permis de mettre en évidence l'historicité de l'image de l'Antiquité et de son expression, puisqu'il est apparu que le développement du tourisme a joué un rôle majeur dans l'écriture de la latinité, à la fois comme motif et comme modèle d'une écriture qui reproduit le parcours touristique. L'analyse du rôle du latin a mis en relief les contradictions de la latinité, à savoir la nécessité de prendre en compte d'une part l'exotisme temporel qui séduit l'imaginaire par l'évasion mais induit l'idée d'altérité et d'autre part la pensée de l'origine par la mise au jour d'une continuité et d'une même identité. La latinité s'incarne ainsi dans des variations du discours sur l'origine qui font jouer des représentations mythiques pré-existantes. La présence

---

that they could not have taken place. Indeed, in my heart of hearts, I still believe in them today, even though my reason frankly admits that they are dreams and figments of dream. » (Nous traduisons.)

[1]Il serait ici tentant de citer, hors contexte et en en trahissant donc le sens initial, la formule de Paul Veyne : « l'histoire est un roman vrai ». (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 10.)

[2]Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 46. N'est-ce pas aussi ce qui affleure dans ce commentaire de Gilles Declercq sur le roman de Pascal Quignard : « L'Albucius de Pascal Quignard est une légende ; mais comme tel, par-delà l'histoire, il accède à la vérité du mythe. » ? (Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard», *op. cit.*, p. 251.)

d'invariants de représentation, la dimension étiologique, la réinterprétation historique, conduisent à légitimer l'hypothèse d'un mythe moderne de la latinité particulièrement dynamique au XIXe siècle mais qui ne semble survivre que sous la forme de stéréotypes figés dans la littérature populaire de la fin du XXe siècle.

Conclusion

Au cours de cette étude, nous avons mis en évidence ce que recouvre la latinité, au sens d'image collective moderne de l'Antiquité, depuis que l'Histoire a été soumise à une forme inédite de rationalisation scientifique. L'Europe a toujours cherché son origine dans l'Antiquité romaine, que ce soit comme exploration des racines de la civilisation, comme modèle politique premier à faire renaître (dans des interprétations légitimant depuis la République révolutionnaire jusqu'au fascisme italien) ou dans la déploration de la perte du sanctuaire culturel *via* le mythe de Rome. Le prestige du latin a reposé sur cette conception d'une origine linguistique commune et a permis le renforcement de l'héritage antique au sein de l'élite culturelle européenne. Le XIXe siècle a apporté une popularisation du latin avec le constat paradoxal que son omniprésence dans le milieu scolaire ne se traduisait pas par de grandes compétences en la matière, si bien que les sciences de l'antiquité ont familiarisé le peuple avec une Antiquité qui pourtant est souvent restée synonyme d'étrangeté. Du côté des savants, le rapport à l'Antiquité a été au XIXe siècle profondément modifié par l'empirisme qui a sorti le passé de la simple connaissance livresque. Le voyage d'Italie d'une part et l'affirmation de l'archéologie d'autre part ont fourni les moyens d'une expérience à la fois personnelle (l'écrivain ou le savant ont une relation directe et sensible avec les ruines et les vestiges) et rationnelle de l'antique. Cette nouvelle approche matérielle a donné accès à une Antiquité de la vie quotidienne, davantage propre à susciter la projection ou l'identification.

Cette conjoncture, associée à la nouvelle philosophie de l'Histoire, explique la naissance d'une fiction antiquisante qui s'appuie sur la familiarité d'une période historique largement abordée par le monde scolaire. Cependant, c'est souvent par réflexe face à un enseignement trop marqué par la sécheresse académique ou par une certaine pompe que les écrivains vont chercher à réécrire l'antique : certains iront même jusqu'à affirmer que la fiction est plus vraie ou plus efficace que l'Histoire. Cette supériorité se retrouve dans les satires d'archéologues qui par excès de science passent à côté de la vie. Le développement des sciences historiques a eu des répercussions bien connues sur la constitution du roman historique, seulement il est apparu que le sujet de l'antique restait minoritaire à côté des autres périodes explorées par la littérature, avec cependant quelques grands succès. L'Antiquité semble souvent trop lointaine ou trop classique et elle est plus volontiers regardée du point de vue des origines chrétiennes dans une littérature sulpicienne aux ressorts stéréotypés : un(e) païen tombe amoureux d'un(e) chrétien(ne) et se convertit, rencontre d'autres

chrétiens qui se terrent dans les catacombes puis meurt dans l'arène. Comme les autres fictions historiques, la fiction antiquisante a connu une évolution au XXe siècle en étant reprise par la littérature dite de genre (policier, science-fiction...) et par la littérature jeunesse où elle semble connaître un certain dynamisme qui s'explique peut-être par la popularisation de cette époque par le cinéma et la bande dessinée. Ces arts narratifs exploitent en effet plus volontiers l'Antiquité que d'autres périodes historiques (à cause de sa richesse visuelle ?) et la rendent ainsi plus accessible aux enfants. Les romans historiques classiques ne sont cependant pas les seuls à rendre compte de l'image de l'Antiquité : d'autres fictions procèdent de la latinité et utilisent l'Antiquité comme matrice thématique et stylistique.

Ces deux catégories, récits se passant dans l'Antiquité et récits contemporains du temps de l'écriture, mettent en jeu les mêmes mécanismes narratifs. En premier lieu, une tension s'exerce entre l'Histoire qui impose ses contraintes de réalisme et une certaine dose de romanesque nécessaire à la réception. Si la dialectique entre *placere* et *docere* est bien connue dans le cadre des récits historiques, les fictions antiquisantes apportent quelques spécificités et d'abord un traitement des sources qui leur est propre. En effet, l'archéologie, dont on a rappelé l'importance dans la naissance d'une nouvelle vision de l'Antiquité, entraîne une légitimation parfois explicite des choix fictionnels et inspire la reconstitution. Comme les autres fictions historiques, la fiction antiquisante est confrontée au problème de la réception dès lors que le discours est trop érudit. C'est la nature du lecteur modèle envisagé qui fait alors varier les réponses à ce problème : recours au paratexte notamment dans le cadre des notes de bas de page, intégration des références dans le fil du texte, traduction ou non des expressions latines. Mais il faut aussi distinguer l'érudition destinée à authentifier le récit et celle destinée à instruire le lecteur. L'historicité de l'écriture complique alors la problématique de la réception, puisque l'appauvrissement du bagage culturel antique minimum oblige les éditeurs à ajouter un paratexte de secours qui n'avait pas lieu d'être cent ans plus tôt. Dans les deux cas, il semblerait que le paratexte prenne de plus en plus en charge l'érudition, que ce soit dans la littérature pour la jeunesse ou pour les adultes. Ainsi, l'édition récente de *Quo Vadis ?* en Livre de Poche propose un lexique des personnages historiques (inutile pour les lecteurs de 1895 souvent au faîte de ces connaissances historiques transmises par l'école) et l'éditeur du roman *Ce soir on soupe chez Pétrone* de Pierre Combescot (2004) propose un appareil de notes historiques ainsi que des tableaux généalogiques.

En second lieu, on a pu observer que les mécanismes narratifs en jeu dans le traitement du temps pouvaient être distingués selon trois modalités. L'allégorisation de l'Antiquité dans une visée dénonciatrice peut être ponctuelle *(Les Martyrs* a vu certains passages censurés) ou recouvrir tout le roman comme dans le cas de *Envoy Extraordinary* avec les dangers du progrès ou avec la

critique du nazisme de *Der Falsche Nero.* La fiction antiquisante allemande en général semble très marquée par cette modalité allégorique, comme l'a montré Marie-France David-de Palacio. Par ailleurs, le recours au fantastique permet de jouer sur la convergence des époques pour figurer soit un retour *dans* l'Antiquité (sur le modèle *d'Arria Marcella*) soit un retour *de* l'Antiquité (sur le modèle de *The Marble Faun* ou de *The Last of the Valerii*). Enfin, l'Antiquité peut servir à la mise en œuvre d'une analogie entre passé antique et passé personnel. Cette intériorisation de l'antique est plus récente et coïncide avec un intérêt de la littérature pour la psychologie. Ce qui débute véritablement avec un personnage affublé d'une manie antiquisante dans *Gradiva* se poursuit par des expérimentations plus formelles dans le Nouveau Roman de Claude Simon ou la fiction essayiste de Pascal Quignard.

L'étude des mécanismes narratifs de la fiction historique dans leurs rapports spécifiques avec l'Antiquité a permis de distinguer deux grandes familles dans les constantes de représentation de la latinité. Tout d'abord, l'archéologie affirme la continuité avec l'origine et propose une variation de la poésie des ruines à travers le double motif de la statue et du fragment, qui renvoient en fait tous deux à un passé mutilé. L'archéologie informe l'écriture et le personnage de l'archéologue permet une personnification de l'opposition entre érudition asséchante et sensibilité créatrice, qui est en fait une duplication de la dialectique Histoire/fiction. Ensuite, l'exotisme témoigne de l'historicité d'une écriture de la latinité profondément influencée par le développement du tourisme et cherchant à ménager une sensation d'évasion. L'exotisme permet aussi d'appréhender l'écriture de l'altérité imposée par la distance temporelle et par l'idée d'exotisme temporel. La part romanesque de la fiction se heurte à la rationalité nouvelle qui impose une différence dans la peinture des mœurs. Si Madeleine de Scudéry n'avait pas à craindre de perdre ses lecteurs dans *Clélie, Histoire romaine* puisque les personnages se comportent comme des individus de son siècle, la question se pose différemment dès lors que l'on considère qu'il y a une historicité des comportements dont l'Histoire doit rendre compte. Les réponses apportées par les œuvres sont variées et reposent finalement davantage sur l'intention et sur la qualité littéraire que sur l'époque d'écriture : les personnages de *The Last Days of Pompeii* n'affichent que peu de différences morales, de même que le très récent roman *Pompéi* de Robert Harris. En revanche, on y trouve des différences de coutumes. Le curseur est placé vers davantage d'altérité dans *Albucius* qui utilise la surprise du sordide pour figurer la différence historique. Mais c'est par le recours au latin que l'exotisme témoigne le mieux de cette double orientation de l'écriture de la latinité : manifester l'ailleurs et rappeler l'origine. Comme simple nomenclature ou comme instrument d'intertextualité, le latin intègre l'étranger dans le texte tout en rappelant l'état antérieur de notre propre langue ainsi que, souvent, notre passé personnel marqué par l'apprentissage scolaire du latin. Cette dialectique même/autre se replie dans une stéréotypie des caractères nationaux qui débouche paradoxalement

sur un élargissement : si l'on retrouve des caractéristiques nationales dans l'Homme romain, c'est parce que l'Homme romain est à la source de notre origine. L'écriture de la latinité emprunte alors aux mythes des origines : elle historicise l'âge d'or et explore la différence de degré (et non de nature) existant entre le Romain comme homme primitif fantasmé et nous. Ainsi, la latinité comme image fantasmée de l'Antiquité emprunte au mythe certaines de ses caractéristiques : elle interroge et refigure l'origine civilisationnelle dans un hors temps (celui de la lecture qui rejoint le temps rituel) mettant en jeu la croyance dans les pouvoirs d'un rite performatif (celui de l'écriture fictionnelle) auquel on attribue la capacité d'accéder à une forme de vérité (c'est le pouvoir de la littérature sur la science, croyance à laquelle adhèrent les écrivains).

Rome n'a jamais été dans Rome : elle est une idée pour penser la culture et son évolution. De la même manière, la latinité comme image dupliquée de l'Antiquité est une condition à partir de laquelle on peut penser le chemin parcouru depuis l'origine. C'est une évidence de dire que l'on regarde le passé à travers le présent, ce qui pose le problème de l'historicité de l'écriture de la latinité, qui est elle-même censée rendre compte de l'Histoire. Au XIXe siècle, la circulation du savoir et des traductions (*Fabiola, The Last Days of Pompeii* et *Quo Vadis ?* entre autres sont lus dans toute l'Europe et influencent sans distinction des écrivains de nationalités différentes) et la tradition, globalement identique en France, en Allemagne et en Angleterre, d'enseignement du latin et des sciences de l'Antiquité, autorisent à envisager un imaginaire collectif de la latinité, ou une « imagination constituante »[1] latine. Cette culture bercée de latinité a brandi l'origine antique comme instrument de légitimation politique ou idéologique mais l'a interrogée par l'Histoire et dans la fiction. La nécessité d'un premier contact scolaire, souvent actualisé à l'âge adulte par l'expérience du Grand Tour et/ou un intérêt personnel pour l'archéologie et la face de l'Antiquité passée sous silence par le prude académisme, met la latinité à part dans les fictions historiques. L'entrée du peuple dans l'Histoire et la scientifisation des approches ont apporté un nouveau prisme à travers lequel regarder le passé. Jusque là, la fiction était inspirée par l'Histoire, la nouveauté est qu'elle l'a intégrée et qu'elle en a assimilé les questionnements et certains des procédés.

Le corpus que nous avons établi a permis de mettre en évidence quelques grandes variations nationales : l'Allemagne est moins touchée par la fiction antiquisante et lorsqu'elle l'est, c'est davantage dans une forme allégorique. L'Angleterre, et aujourd'hui les États-Unis, ont une approche plus romanesque et populaire de la latinité. Quant à la France, outre une tradition elle aussi romanesque, elle offre quelques exemples de novations esthétiques par l'intériorisation de la

[1]L'expression est de Paul Veyne, qui la définit ainsi : « Ces mots ne désignent pas une faculté de la psychologie individuelle mais désignent le fait que chaque époque pense et agit à l'intérieur de cadres arbitraires et inertes. » (Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?, op. cit.*, p. 12.)

latinité dans des écritures du « je ». Un corpus n'est par définition qu'un échantillon de tendances générales et il serait utile de recourir à une étude plus systématique pour affiner ces résultats. Cependant, au-delà de ces différences nationales, c'est la distinction narrative qui nous semble la plus pertinente : entre d'une part les romans historiques jouant sur la représentation et d'autre part les fictions où l'Antiquité agit comme pourvoyeuse de thèmes et d'un modèle d'écriture. C'est au travers de ces deux grandes formes que se manifeste la latinité. Cette latinité est une image historiquement datée, née de la conjointe naissance des sciences historiques et du roman historique, qu'elle a donc dépassée pour se retrouver également dans des récits ne se déroulant pas dans l'Antiquité. Les diffractions du Soleil Romain sont par conséquent les appropriations personnelles de l'antique par des écrivains dont les différentes mises en fiction ont agi comme autant de prismes. Les spectres de lumière ainsi obtenus ont permis de mettre au jour des invariants. Produit d'un imaginaire collectif, la latinité a plusieurs caractéristiques majeures. Premièrement, elle se caractérise par une exploration de l'écart entre passé antique et présent d'écriture au moyen de jeux énonciatifs ; deuxièmement, elle se distingue par l'utilisation de sources relatives aux sciences de l'antique en les intégrant à la fiction selon des modalités diverses qui vont du paratexte garantissant le réalisme à l'intention didactique en passant par le fragment comme motif et modèle d'écriture ; troisièmement, l'écriture de la latinité emprunte aux ressorts de l'exotisme pour tenter d'approcher l'altérité et de ménager l'évasion. Ces caractéristiques s'articulent sur l'idée d'origine et renvoient à des incarnations mythiques, dont la plus évidente est l'âge d'or, mais un âge d'or historicisé. La latinité comme fantasme fictionnalisé de l'Antiquité pourrait être considérée comme un mythe moderne surtout pertinent au XIXe siècle ou dans les récits de la deuxième catégorie, ceux dont l'action est contemporaine du temps de l'écriture. En effet, la perte de pertinence de ce mythe moderne serait due à un amenuisement de la culture antique au XXe siècle, qui entraînerait une perte de résonance de la latinité, ce que Françoise Waquet commente ainsi :

> L'épuisement dont mourut le latin dans les années 60 de notre siècle n'était point celui de la langue. Le latin a disparu parce qu'il ne voulait plus rien dire pour le monde contemporain. Tout ce qu'il avait incarné – une certaine idée de l'homme, une forme de distinction, un système de pouvoir, une visée universelle et au-delà une conception de la société, de son ordre, de ses normes – n'avait plus cours ou se disait autrement, et le modèle culturel hégémonique auquel il ressortait était désormais victorieusement concurrencé.[1]

Cela expliquerait à la fois le repli de la latinité dans des œuvres très personnelles où elle est intériorisée (Marguerite Yourcenar, Pascal Quignard, Claude Simon, mais aussi des textes littérairement moins riches comme *Une Nuit à Pompéi* de Jaubert) et la rétractation de la latinité en

[1]Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe, op. cit.*, p. 321.

stéréotypes figés dans les péplums populaires récents. Ce que Marie-France David-de Palacio relève ainsi à propos de l'esthétique de la décadence peut en fait être élargi à la latinité en général :

> Le public auquel s'adressent ces livres ne possédant plus une culture classique suffisante pour établir une familiarité avec l'écrivain, les allusions dont la littérature du XIXe était coutumière ont disparu. En conséquence, le sentiment de vivre dans un contexte historique et culturel en analogie avec la décadence romaine s'est singulièrement atténué. Le rêve antique s'est vulgarisé.[1]

La latinité a donné au terme *spectre* l'occasion de rencontrer son autre sens : celui du fantôme dont on sait et sent qu'il hante les lieux mais sans nécessairement se matérialiser. L'Antiquité hante les *topoï* de la littérature.

*

Par ce travail de recherche, nous avons souhaité combler une lacune dans l'étude des représentations de l'antique en établissant un corpus varié afin de cerner au plus près les invariants constitutifs du mythe de la latinité. Une large étude systématique permettra sans doute de mieux distinguer d'éventuelles tendances nationales et de mieux équilibrer un corpus qui regarde beaucoup du côté des deux rives de la Manche, mais cette ambition se heurtera probablement au problème du manque de traductions disponibles. Quoi qu'il en soit, nous espérons avoir prouvé la nécessité de repousser les limites génériques, temporelles et nationales de l'approche comparatiste afin de dégager un imaginaire latin européen. Au terme de cette étude, l'existence de ce mythe de la latinité est indéniable dans le domaine de recherche qui a été le nôtre : les récits de fiction français, anglais et allemands.

Il resterait maintenant à examiner à quel point ce mythe est actif dans les autres pays européens, et notamment en Italie pour voir si les enjeux de la latinité comme incarnation d'un passé national partagent les mêmes caractéristiques que le rêve à distance formulé par la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Nous espérons que les conclusions de notre étude pourront également fournir une grille de lecture opératoire pour d'autres genres de récits fictionnels : d'intéressantes variations de ce mythe de la latinité pourraient incontestablement émerger de futures recherches comparatistes dans le domaine du cinéma et des séries télévisées.

[1]Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, *op. cit.*, p. 9.

Bibliographie

I. Œuvres littéraires

1) Corpus d'étude

BULWER-LYTTON, Edward, *The Last Days of Pompeii*, (1834), Londres, Grande-Bretagne, J.M. Dent & Sons, 1957, 415 p.

— *Les Derniers Jours de Pompéi*, (1859), traduit de l'anglais par Hippolyte Lucas, Paris, France, Les Belles Lettres, 2007, 465 p.

DUMAS, Alexandre, *Acté*, (1838), Paris, France, Arléa, 2006, 223 p.

FEUCHTWANGER, Lion, *Der Falsche Nero*, (1936), Francfort, Allemagne, Fischer-Taschenbuch, 1993, 394 p.

— *Le faux Néron: roman*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Capèle, Paris, France, Fayard, 1995, 371 p.

GAUTIER, Théophile, *Arria Marcella*, (1852), Paris, France, LGF, Le Livre de Poche, 1994, 94 p.

JAMES, Henry, *The last of the Valerii – Le Dernier des Valerii*, (1874), traduit de l'anglais par Évelyne Labbé, Paris, France, Gallimard, Folio bilingue, 2008, 144 p.

JENSEN, Wilhelm, *Gradiva: ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresde et Leipzig, Allemagne, Carl Reissner, 1903, 151 p.

— dans FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* précédé de *Gradiva*, traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris, France, Folio, 1992.

QUIGNARD, Pascal, *Albucius*, (1990), Paris, France, Gallimard, Folio, 2004, 237 p.

SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, France, les Editions de Minuit, 1969, 271 p.

2) Autres œuvres des auteurs du corpus pertinentes pour notre étude

GAUTIER, Théophile, *La Morte amoureuse*, (1839), in *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 1582 p.
— *Une Nuit de Cléopâtre*, (1839), in *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 1582 p.
— *Italia*, (1852), Paris, France, La Boîte à documents, 1997, 557 p.
— *Jettatura*, (1857), in *Romans, contes et nouvelles II*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 1616 p.
— *Le Roman de la momie*, (1858), in *Romans, contes et nouvelles II*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 1616 p

DUMAS, Alexandre, *Antony*, (1831), in *Drames romantiques*, Paris, France, Omnibus, 2002, 1258 p.
— *Caligula*, (1837), in *Drames romantiques*, Paris, France, Omnibus, 2002, 1258 p.
— *Le Corricolo : Impressions de voyage*, (1843), Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1978, 2 vol.
— *Isaac Laquedem*, (1853), Paris, France, Les Belles Lettres, 2005, 452 p.
— *Les Grands Hommes en robe de chambre : César* (1855), Paris, France, Calmann-Lévy, 1884, 2 vol.
— *Mémoires d'Horace*, (1860), Paris, France, Les Belles Lettres, 2006, 356 p.

JAMES, Henry, *Hawthorne*, (1879), Ithaca, New York, États-Unis, Cornell University Press, 1956, 145 p.
— *Les Heures italiennes*, (1909), traduit de l'anglais par Jean Pavans, Paris, France, La Différences, 2006, 539 p.

JENSEN, Wilhelm, *L'Ombrelle rouge*, (1892), traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris, France, Imago, 2011, 116 p.

FEUCHTWANGER, Lion, *Der jüdische Krieg*, (1932), Berlin-Weimar, Allemagne, Aufbau-Verlag, 1991, 408 p.
— *Die Söhne*, (1935), Berlin-Weimar, Allemagne, Aufbau-Verlag, 1991, 466 p.
— *Der Tag wird kommen*, (1942), Berlin-Weimar, Allemagne, Aufbau-Verlag, 1991, 386 p.
— « Notes on the historical novel », *Books Abroad*, n° 22, 1948.
— « The House of Desdemona or The Values and Limitations of Historical Fiction », *Books Abroad*, n° 34, automne 1960.

QUIGNARD, Pascal, *Carus*, Paris, France, Gallimard, 1979, 356 p.
— *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, France, Gallimard, 1984, 145 p.
— *Petits Traités I*, Paris, France, Clivages, 1981, 110 p.
— *Petits Traités II*, Paris, France, Clivages, 1982, 148 p.
— *Petits Traités III*, Paris, France, Clivages, 1984, 212 p.
— *La Raison*, Paris, France, Le Promeneur, 1990, 57 p.
— *Le Sexe et l'effroi*, Paris, France, Gallimard, 1994, 316 p.
— *Sur le jadis*, Paris, France, Grasset, 2002, 310 p.
— *Sordidissimes*, Paris, France, Grasset, 2005, 266 p.

SIMON, Claude, *Histoire*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1967, 402 p.
— *Les Géorgiques*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1981, 477 p.

3) Fictions antiquisantes citées dans cette étude

Les éditions françaises récentes ont été privilégiées. L'édition étrangère n'est mentionnée que si aucune traduction française n'a pu être trouvée.

AUDEGUY, Stéphane, *Rom@*, Paris, France, Gallimard, 2011, 234 p.

AVENARIUS, Vassili, *Histoire extraordinaire d'un Pompéien Ressuscité*, in *La Nouvelle Revue*, n° 7, 1898.

BENTLEY, Phyllis, *Freedom Farewell*, (1936), Londres, Royaume-Uni, V. Gollancz, 1968, 512 p.

BERTHEROY, Jean, *La danseuse de Pompéi*, (1899), dans AZIZA, Claude (éd.), *Pompéi : le rêve sous les ruines*, Paris, France, Omnibus, 2002, 1022 p.

BESSOT DE LAMOTHE, Alexandre, *Le Fou du Vésuve*, Paris, France, Blériot Frères, 1881, 320 p.

BROCH, Hermann, *La Mort de Virgile*, (1945), traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, France, Gallimard, L'imaginaire, 1980, 608 p.

CHAMPSAUR, Félicien, *L'Orgie latine*, (1903), Lyon, France, Éditions du Vampire Actif, 2013, 475 p.

CHANDERNAGOR, François, *Les Dames de Rome*, Paris, France, Albin Michel, 2012, 448 p.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Martyrs*, (1804), in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, 1824 p.

COLLINS, Wilkie, *Antonina or The Fall of Rome*, (1850), vol. 17 de *The Works of Wilkie Collins*, New-York, États-Unis, Peter Fenelon Collier, 1900, 656 p.

COMBESCOT, Pierre, *Ce Soir on soupe chez Pétrone*, (2004), Paris, France, LGF, Le Livre de Poche, 2006, 247 p.

DAHN, Felix, *Ein Kampf um Rom*, (1876), Würzburg, Allemagne, Arena, 1991, 728 p.
— *Kleine Romane aus der Völkerwanderung*, (1890-1895), Leipzig, Allemagne, Breitkopf & Härtel, 1898-1900, 11 vol.

DIWO, Jean, *Les Dîners de Calpurnia*, (1997), Paris, J'ai lu, 1999, 440 p.

ECKSTEIN, Ernst, *Die Claudier: Roman aus der römischen Kaiserzeit*, (1881), Dresde, Allemagne, 1914.
— *Nero: ein Roman*, (1889), Stuttgart, Allemagne, J. G. Cotta, 1921, 484 p.

FAST, Howard, *Spartacus*, (1951), traduit de l'anglais par Jean Rosenthal, Nantes, France, L'Atalante, 1999, 446 p.

GOLDING, William, *The Scorpion God : three short novels*, (1971), Londres, Royaume-Uni, Faber and Faber, 1990, 178 p.

— *L'Envoyé extraordinaire*, traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière, Paris, France, Gallimard, Folio, 2006, 128 p.

GOUDINEAU, Christian, *L'enquête de Lucius Valérius Priscus*, Arles, France, Actes Sud, 2005, 334 p.

GRAVES, Robert, *Moi, Claude, empereur : Claude, empereur malgré lui*, (1935), traduit de l'anglais par Paule Guivarch, Paris, France, Gallimard, Du monde entier, 1978, 289 p.

— *Moi, Claude, empereur : Moi, Claude* (1934), traduit de l'anglais par Suzanne Rémond-Pairault, Paris, France, Gallimard, Du monde entier, 1978, 348 p.

GUIRAUD, Alexandre, *Flavien ou De Rome au désert*, Paris, France, Alphonse Levavasseur, 1835, 3 volumes.

HARRIS, Robert, *Pompéi*, (2003), traduit de l'anglais par Natalie Zimmermann, Paris, France, Plon, 2005, 415 p.

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Marble Faun: Or, The Romance of Monte Beni*, Boston, États-Unis, Ticknor and Fields, 1860, 2 vol., 283 p., 288 p.

— *Le Faune de marbre*, traduit de l'anglais par Roger Kann, Paris, France, J. Corti, 1994, 437 p.

HOCQUENGHEM, Guy, *La Colère de l'Agneau*, Paris, France, A. Michel, 1985, 561 p.

HORIA, Vintila, *Dieu est né en exil*, Paris, France, Fayard, 1960, 317 p.

JAUBERT, Alain, *Une Nuit à Pompéi*, Paris, France, Gallimard, collection Blanche, 2008, 304 p.

KINGSLEY, Charles, *Hypathia ou le triomphe de la foi*, (1853), traduit de l'anglais par Clément Drouault, Paris, France, A. Le Clère, 1857, 252 p.

KNIGHT, Ellis Cornelia, *Marcus Flaminius, or a view of the military, political et social life of the Romans in a series of letters from a patrician to his friend in the year DCCLXII, from the foundation of Rome, to the year DCCLXIX*, Londres, Royaume-Uni, C. Dilly, 1792, 2 vol.

LINDSAY, Jack, *Caesar is dead*, Londres, Royaume-Uni, Nicholson & Watson, 1934, 366 p.

— *Rome for sale*, Londres, Royaume-Uni, Harper & Bros., 1934, 416 p.

MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, (1837), Paris, France, Flammarion, GF, 2007, 280 p.

MONTHERLANT, Henry de, *La Guerre Civile*, (1965), Paris, France, Gallimard, 1994, 239 p.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre, *Le mystère du jardin romain*, Paris, France, Les Belles Lettres, 1992, 260 p.

NEUMANN, Alfred, *Neuer Caesar*, Amsterdam, Pays-Bas, A. de Lange, 1934, 640 p.

NEWMAN, John Henry, *Callista*, (1855), traduit de l'anglais par Michel Durand, Paris, France, Téqui, 1992, 434 p.

PATER, Walter, *Marius l'Épicurien*, (1885), traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris, France, Aubier, 1993, 380 p.

RANSMAYR, Christoph, *Le Dernier des mondes*, (1988), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, France, LGF, Le Livre de Poche, 1991, 307 p.

REBELL, Hugues, *La Saison à Baïa*, (1900), Paris, France, 10/18, 1995, 375 p.

ROBERTS, John Maddox, *SPQR* : *Échec au sénat*, (1990), traduit de l'anglais par Alexis Champon, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2005, 283 p.

SAYLOR, Steven, *Les Mystères de Rome*, tome 1 : *Du Sang sur Rome*, (1991), traduit de l'anglais par Juliette Hoffenberg et André Dommergues, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 1998, 381 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 2 : *L'Étreinte de Némésis*, (1992), traduit de l'anglais par Arnaud d'Apremont, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 1999, 367 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 3 : *L'Énigme de Catalina*, (1993), traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 1999, 446 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 4 : *Un Égyptien dans la ville*, (1995), traduit de l'anglais par Arnaud d'Apremont, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 1999, 380 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 5 : *Meurtre sur la Voie Appia*, (1996), traduit de l'anglais par Arnaud d'Apremont, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2002, 424 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 6 : *Rubicon*, (1999), traduit de l'anglais par André Dommergues, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2003, 318 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 7 : *Le Rocher du sacrifice*, (2000), traduit de l'anglais par Arnaud d'Apremont, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2004, 286 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 8 : *La Dernière Prophétie*, (2002), traduit de l'anglais par André Dommergues, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2005, 342 p.

— *Les Mystères de Rome*, tome 9 : *Le Jugement de César*, (2004), traduit de l'anglais par Georges Brasel, Paris, France, 10/18, Grands détectives, 2007, 412 p.

SIENKIEWICZ, Henryk, *Quo Vadis*, (1895), traduit du polonais par Bronislaw Kozakiewicz et Jean-Louis de Janasz, Paris, France, LGF, Le Livre de Poche jeunesse, 2008, 410 p.

VACHON, Marius, *Une résurrection de la vie pompéienne*, in *La Nouvelle Revue*, n° 5, 1884.

WALLACE, Lewis, *Ben Hur*, (1880), traduit de l'anglais par Joseph Autier, Paris, France, LGF, Le Livre de Poche, 2012, 355 p.

WILLIAMS, Jay, *The Roman Moon Mystery*, Londres, Royaume-Uni, Oxfort University Press, 1948, 200 p.

— *The Stolen Oracle*, Londres, Royaume-Uni, Oxfort University Press, 1943, 222 p.

WISEMAN, Nicholas Patrick, *Fabiola ou l'Église des catacombes*, (1854), traduit de l'anglais par F. Pascal-Marie, Tournai, Paris, Casterman, 1870, 412 p.

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, (1951), Paris, France, Gallimard, Folio, 1977, 384 p.

4) Fictions antiquisantes pour la jeunesse citées dans cette étude

ALBERTI, Eduard, *Marcus Charinus, der junge Christ in Pompeji. Eine Erzählung aus dem Römischen Alterthum für die Jugend*, Leipzig, Allemagne, Teubner, 1872, 123 p.

BANZET, Frédérique, *Journal de Livia, fille de Sextius*, tome 1 : *Le grand départ pour Massalia*, Paris, France, Oskar, Histoire et société, 2012, 128 p.

— *Journal de Livia, fille de Sextius*, tome 2 : *Prisonnière des Gaulois !*, Paris, France, Oskar, Histoire et société, 2013, 248 p.

BAZIRE, Laure, *Le Secret du gladiateur*, Paris, France, Nathan, Nathanpoche 10-12 ans, 2013, 179 p.

BÖTTIGER, Karl August, *Sabine ou la matinée d'une dame romaine à sa toilette, à la fin du Ier siècle de l'ère chrétienne*, (1803), traduit de l'allemand sans mention de traducteur, Paris, France, Maradan, 1813, 406 p.

BOUSQUET, Charlotte, *Princesses des Os*, Saint-Herblain, France, Gulf Stream, Courants Noirs, 2010, 271 p.

BRISOU-PELLEN, Évelyne, *La Tribu de Celtill*, tome 1 : *Le jour où le ciel a parlé*, Paris, France, Rageot, 2005, 285 p.

CANTIN, Marc, *Opération* Trio, tome 1 : *Face aux gladiateurs*, Paris, France, Nathan, 2011, 88 p.

COMELLI-BONNIN, Dominique, *Les esclaves de Rome*, Toulouse, Franche, Milan, Milan poche histoire, 2003, 171 p.

COULON, Georges, *Une enquête d'Aemilius*, tome 1 : *Du Rififi au pont du Gard*, Paris, France, Oskar, Les aventures de l'histoire, 2010, 85 p.

— *Une enquête d'Aemilius*, tome 2 : *Quel Cirque à Lugdunum !*, Paris, France, Oskar, Les aventures de l'histoire, 2011, 96 p.

DIBBEN, Damian, *Jake Djones, gardien du temps*, tome 2 : *Circus Maximus*, (2012), traduit de l'anglais par Luc Rigoureau, Paris, France, Gallimard jeunesse, 2013, 480 p.

FÉRET-FLEURY, Christine, *Les Cendres de Pompéi : journal d'une esclave, an 79*, Paris, France, Gallimard jeunesse, Mon histoire, 2010, 137 p.

GRIMSTONE, David, *Gladiator boy*, tome 1 : *Naissance d'un héros*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2012, 63 p.

— *Gladiator boy*, tome 2 : *Dans l'arène*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2012, 83 p.

— *Gladiator boy*, tome 3 : *En fuite*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2012, 78 p.

— *Gladiator boy*, tome 4 : *L'Attaque des rebelles*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2013, 86 p.

— *Gladiator boy*, tome 5 : *Dans les catacombes*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2013, 96 p.

— *Gladiator boy*, tome 6 : *L'épée de feu*, (2009), traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, France, Pocket jeunesse, Collection 6/9 ans, 2013, 87 p.

GUILLER, Audrey, *Agrippine la jeune,* Arles, France, Actes Sud, T'étais qui, toi ?, 2010, 79 p.

HOLT, Emily Sarah, *The Slave Girl of Pompeii*, Londres, Royaume-Uni, London Shaw, 1887, 160 p.

HONAKER, Michel, *Les Survivants de Troie,* tome 1 : *Le Prince sans couronne,* Paris, France, Flammarion, 2007, 385 p.

JAY, Annie, *La Fiancée de Pompéi*, Paris, France, LGF, Livre de poche jeunesse, 2013, 256 p.

JIMENES, Guy, *Romulus et Rémus : les fils de Mars,* Paris, France, Nathan, Histoires noires de la mythologie, 2012, 122 p.

KELLER, Joslan F., *Via Temporis,* tome 1 : *Tous les chemins mènent vraiment à Rome*, Paris, France, Scrineo jeunesse, 2012, 344 p.

LAWRENCE Caroline, *Les Mystères romains,* Tome 1 : *Du Sang sur la via Appia*, (2001), traduit de l'anglais par Amélie Sarn-Cantin, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2002, 160 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 10 : *Les Fugitifs d'Athènes,* (2005), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2007, 301 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 11 : *Les Espions de Surrentum,* (2006), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2008, 348 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 12 : *Les Cavaliers de Rome,* (2006), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2008, 352 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 13 : *L'Esclave de Jérusalem,* (2007), traduit de l'anglais par Marie Hermet, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2009, 303 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 14 : *L'Émeraude du désert,* (2007), traduit de l'anglais par Marie Hermet, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2010, 317 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 2 : *Les Secrets de Pompéi,* (2001), traduit de l'anglais par Émilie Hesnard, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2002, 224 p.

— *Les Mystères romains,* Tome 3 : *Les Pirates de Pompéi*, (2002), traduit de l'anglais par Amélie Sarn-Cantin, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2003, 239 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 4 : *Les Assassins de Rome,* (2002), traduit de l'anglais par Amélie Sarn-Cantin, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2003, 199 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 5 : *Les Dauphins de Laurentum,* (2003), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2004, 241 p.

— *Les Mystères romains,* Tome 6 : *Les 12 Travaux de Flavia,* (2003), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2005, 265 p.

— *Les Mystères romains,* Tome 7 : *Les Ennemis de Jupiter,* (2003), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2006, 279 p.

— *Les Mystères romains,* Tome 8 : *Les Gladiateurs de l'Empereur,* (2004), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2006, 297 p.

— *Les Mystères romains*, Tome 9 : *Le Marchand d'esclaves,* (2005), traduit de l'anglais par Alice Marchand, Toulouse, France, Milan, Milan Poche Histoire, 2007, 295 p.

MIRANDE, Jacqueline, *Gannorix*, Paris, France, Flammarion, Castor Poche, 2003, 120 p.

NAHMIAS, Jean-François, *Titus Flaminius*, tome 1 : *La Fontaine aux vestales*, Paris, France, Albin Michel, Wiz, 2003, 263 p.

— *Titus Flaminius*, tome 2 : *La Gladiatrice*, Paris, France, Albin Michel, Wiz, 2004, 261 p.

— *Titus Flaminius*, tome 3 : *La Piste gauloise*, Paris, France, Albin Michel, Wiz, 2006, 253 p.

— *Titus Flaminius*, tome 4 : *Le Mystère d'Éleusis*, Paris, France, Albin Michel, Wiz, 2008, 278 p.

— *Titus Flaminius*, tome 5 : *La Route de la soie*, Paris, France, Nouveau Monde jeunesse, Toute une histoire, 2009, 245 p.

NESBIT, Édith, *Le Secret de l'amulette*, (1906), traduit de l'anglais par Marie Wallace, Gallimard, Folio junior, 2008, 347 p.

NESSMANN, Philippe, *Dans la nuit de Pompéi*, Paris, France, Flammarion, Grands formats, 2012, 224 p.

NICODÈME, Béatrice, *Les Poisons de Rome*, Paris, France, LGF, Livre de poche jeunesse, 2011, 224 p.

OSBORNE, Mary Pope, *La Cabane magique*, tome 8 : *Panique à Pompéi*, (1998), traduit de l'anglais par Marie-Hélène Delval, Paris, France, Bayard, Bayard poche, 2003, 73 p.

POUGET-TOLU, Anne, *Les Derniers jeux de Pompéi*, Paris, France, Casterman, 2013, 378 p.

REYNAUD, Florence, *Le Lion de Julius*, Paris, France, Flammarion, Castor poche, 2002, 123 p.

SCARROW, Alex, *Time Riders*, tome 5 : *Les flammes de Rome* (2012), Paris, France, Nathan, 2013, 451 p.

SCARROW, Simon, *Gladiateur*, tome 1 : *Le Combat pour la liberté*, (2011), traduit de l'anglais par Julien Ramel, Paris, France, Gallimard Jeunesse, 2013, 368 p.

— *Gladiateur*, tome 2 : *Duel à Rome*, (2012), traduit de l'anglais par Julien Ramel, Paris, France, Gallimard Jeunesse, 2014, 368 p.

SOLET, Bertrand, *Les Prisonniers de Pompéi*, Paris, France, Seuil, 2008, 123 p.

SURGET, Alain, *Les Enfants du Nil*, tome 1 : *Il faut sauver Cléopâtre*, Paris, France, Flammarion, Mes premiers romans, 2004, 95 p.

— *Les Enfants du Nil*, tome 2 : *César, c'est qui ?*, Paris, France, Flammarion, Castor Poche, 2004, 95 p.

SUTCLIFF, Rosemary, *L'Aigle de la 9ème légion*, (1954), traduit de l'anglais par Bertrand Ferrier, Paris, France, Gallimard, Folio junior, 2003, 393 p.

— *The Capricorn Bracelet*, (1973), Londres, Royaume-Uni, Red Fox, 2002, 160 p.

— *The Lantern Bearers*, (1959), Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2007, 320 p.

— *The Silver Branch*, (1957), Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2011, 272 p.

WEULERSSE, Odile, *Le Serment des catacombes*, (1986), Paris, France, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2007, 281 p.

— *Tumulte à Rome*, (1996), Paris, France, LGF, Livre de poche jeunesse, 2007, 282 p.

WINTERFELD, Henry, *Caïus et le gladiateur*, (1969), traduit de l'allemand par Jean Esch, Paris,

France, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2001, 251 p.

— *L'Affaire Caïus*, (1953), traduit de l'allemand par Olivier Séchan, Paris, France, LGF, Le livre de poche jeunesse, 2001, 252 p.

ZITELMANN, Arnulf, *Hypatia*, (1988), traduit de l'allemand par Bernard Friot, Paris, France, L'École des loisirs, Médium, 2002, 378 p.

5) Autres œuvres citées

BERTHELOT, André, DREYFUS, Camille (éds.), *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, tome 26, Paris, France, Lamirault, 1899, 1200 p.

DION CASSIUS, *Histoire romaine, livre 47*, traduit du latin par Valérie Fromentin, Paris, France, Les Belles Lettres, 2014, 138 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Francfort, Allemagne, Deutscher Klassiker Verl., 1986, 1403 p.

— *Souvenirs de ma vie*, *Poésie et vérité*, (1811-1833), dans Goethe, *Œuvres*, tome II, traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, France, À la cité des livres, 1931, 310 p.

LUCRÈCE, *De la Nature*, tome I, traduit du latin par Alfred Ernout, Paris, France, Les Belles Lettres, 2002, 369 p.

MALRAUX, André, *Les Voix du Silence*, in *Œuvres complètes, IV*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, 1680 p.

MANN, Klaus, *Mephisto*, (1936), traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, France, Denoël, 1975, 347 p.

MATZNEFF, Gabriel, *L'Archimandrite*, (1966), Paris, France, La Table ronde, 2005, 222 p.

— *Maîtres et complices*, Paris, France, J.-C. Lattès, 1994, 313 p.

— *Nous n'irons plus au Luxembourg*, (1972), Paris, France, La Table ronde, 1993, 238 p.

MONTAIGNE, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, in *Œuvres complètes*, THIBAUDET, Albert, RAT, Maurice (éds.), Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, 1824 p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome VI, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, France, Les Belles Lettres, 1979, 375 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, I* : *Confessions et autres textes autobiograhiques*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, 1969 p.

SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et rhéteurs*, traduit du latin par Henri Bornecque, préfacé par Pascal Quignard, Paris, France, Aubier, 1992, 556 p.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, tome II, traduit du latin par Henri Noblot, Paris, France, Les Belles Lettres, 1963, 148 p.

SERRES, Michel, *Rome. Le livre des fondations*, Paris, Grasset, 1983, 283 p.

STENDHAL, *Promenades dans Rome*, (1829), Paris, France, Calmann Lévy, 1883, 379 p.

SUÉTONE, *De Grammaticis et Rhétoribus*, traduit du latin par Marie-Claude Vacher, Paris, France, Les Belles Lettres, 1993, 282 p.

— *Vie des douze Césars : Auguste*, traduit du latin par Henri Ailloud, Paris, France, Les Belles Lettres, 2013, 267 p.

Suite de L'espion dans les cours des princes chrétiens ou Lettres et Mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les Cours de l'Europe, tome 3, Cologne, Allemgne, Erasme Kenkus, 1797.

II. Ouvrages critiques

1) Études sur les auteurs du corpus

a. Edward Bulwer-Lytton

Monographies

BURGUM, Edwin Berry, *The Literary Career of Edward Bulwer, Lord Lytton; Accomplishment, The Discipline of History*, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1924, 16 p.

CHRISTENSEN, Allan Conrad (éd.), *The Subverting Vision of Bulwer Lytton: Bicentenary Reflections*, Philadelphie, États-Unis, University of Delaware Press, 2004, 276 p.

GILFILLAN, George et NICOLL, William Robertson, *A Gallery of Literary Portraits*, Londres, Royaume-Uni, J. M. Dent, 1909, 305 p.

MITCHELL, Leslie George, *Bulwer Lytton: The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*, Londres, Royaume-Uni, Continuum, 2003, 320 p.

Articles

BLIX, Göran, « Les lendemains de Pompéi : Edward Bulwer-Lytton et l'archéofiction française », in LAVAUD, Martine (éd.), *La plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*, Paris, Lucie Éditions, 2007, pp.

BRIDGES, Meilee D., « Objects of Affection : Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton's City of the Dead », in HALES, Shelley, PAUL, Joanna (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series », 2011, pp. 90-104.

EASSON, Angus, « At Home with the Romans : domestic archaeology in *The Last Days of Pompeii* », in CHRISTENSEN, Allan Conrad (éd.), *The Subverting Vision of Bulwer Lytton*, Newark, University of Delaware Press, 2004, pp. 100-117.

HARRISON, Stephen, « Bulwer-Lytton's *The Last Days of Pompeii* : Re-creating the City », in HALES, Shelley, PAUL, Joanna (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series », 2011, pp. 75-89.

LITAUDON, Marie-Pierre, « Les dessous apologétiques d'un transfert littéraire : quand l'éditeur Mame adapte, le premier, pour la jeunesse française *The Last Days of Pompeii* de Bulwer Lytton », *Revue de Littérature Comparée*, n°339, 2011, pp. 261-275.

MALAMUD, Margaret, « *The Last Days of Pompeii* in the Early American Republic », in HALES, Shelley, PAUL, Joanna (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series », 2011, pp. 199-214.

b. Alexandre Dumas

Monographies

ARROUS, Michel (éd.), *Alexandre Dumas: une lecture de l'Histoire*, Paris, France, Maisonneuve & Larose, 2003, 617 p.

SCHOPP, Claude, *Alexandre Dumas: « le génie de la vie »*, Paris, France, Fayard, 1997, 622 p.
— *Alexandre Dumas: dictionnaire*, Paris, France, CNRS Éd., 2010, 659 p.

TULARD, Jean, *Alexandre Dumas: 1802-1870*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2008, 121 p.

ZIMMERMANN, Daniel, *La Vie galopante d'Alexandre Dumas*, Paris, France, Livre de Poche Jeunesse, 2002, 224 p.

Articles

AZIZA, Claude, « Alexandre Dumas et l'Antiquité », in ARROUS, Michel (éd.), *Alexandre Dumas: une lecture de l'Histoire*, Paris, France, Maisonneuve & Larose, 2003, pp.

MOMBERT, Sarah, « Alexandre Dumas vulgarisateur », in ARROUS, Michel (éd.), *Alexandre Dumas: une lecture de l'Histoire*, Paris, France, Maisonneuve & Larose, 2003, pp.

MONLUÇON, Anne-Marie, « Fiction biographique moderne et roman historique moderne : *La San Felice* d'Alexandre Dumas », in MONLUÇON, Anne-Marie, SALHA, Agathe (éds.), *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp.

c. Lion Feuchtwanger

Monographies

AZUELOS, Daniel (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941*, Bern, Suisse, Peter Lang, 2006, 537 p.

FÉRAL, Thierry, MAQUET, Arlette et SCHOM, Alan, *Le national-socialisme: vocabulaire et chronologie*, Paris, France, 1998, 301 p.

FEUCHTWANGER, Lion, FEUCHTWANGER, Adrian, LIBRARY, Feuchtwanger Memorial [et al.], *Against the eternal yesterday: essays commemorating the legacy of Lion Feuchtwanger*, Los Angeles, États-Unis, USC Libraries, 2009, 128 p.

GREUEL, Michael, *Die Rezeption Neros in der Moderne anhand von Lion Feuchtwangers Roman « Der falsche Nero »*, Münich, Allemagne, GRIN Verlag, 2009, 53 p.

HAWRYLCHAK, Sandra H. et SPALEK, John M., *Lion Feuchtwanger: a bibliographic handbook*, vol. I, Münich, Allemagne, Saur, 1999, 414 p.

— *Lion Feuchtwanger: a bibliographic handbook*, vol. II, Münich, Allemagne, Saur, 2004, 386 p.

— *Lion Feuchtwanger: a bibliographic handbook*, vol. III, Münich, Allemagne, Saur, 2004, 439 p.

SPALEK, John M., *Lion Feuchtwanger: The Man, His Ideas, His Work*, Los Angeles, Etats-Unis, Hennessey & Ingalls, 1972, 330 p.

VAUPEL, Angela, *Zur Rezeption von Exilliteratur und Lion Feuchtwangers Werk in Deutschland: 1945 bis heute*, Oxford, Peter Lang Academic Publishers, 2007, 280 p.

VILLARD, Claudie, *L'œuvre dramatique de Lion Feuchtwanger (1905-1948) et sa réception à la scène*, Bern, Peter Lang Academic Publishers, « Collection Contacts », 1994, 576 p.

VODOZ, Isabelle, VANOOSTHUYSE, Michel, COMBES, André (éds.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands: 1920-1945*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires de Lille, 1986, 202 p.

Articles

FAULHABER, Uwe Karl, « Lion Feuchtwanger's theory of the historical novel », in SPALEK, John M., *Lion Feuchtwanger: The Man, His Ideas, His Work*, Los Angeles, Etats-Unis, Hennessey & Ingalls, 1972, pp. 69-81.

SCHOBER, Angelika, « Humour et humanisme chez Lion Feuchtwanger », in AZUELOS, Daniel (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941,* Bern, Suisse, Peter Lang, 2006, pp. 225-234.

TEINTURIER, Frédéric, « La satire et le grotesque : Heinrich Mann et Feuchtwanger », in AZUELOS, Daniel (éd.), *Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941,* Bern, Suisse, Peter Lang, 2006, pp. 207-224.

VANOOSTHUYSE, Michel, « L'histoire dans le roman : à propos du roman historique anti-nazi », in COMBES André, VANOOSTHUYSE Michel, VODOZ Isabelle (éds.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, France, Presses Universitaires de Lille, 1986, pp. 131-143.

WALDO, Hilde, « Lion Feuchtwanger : a biography », in SPALEK, John M., *Lion Feuchtwanger: The Man, His Ideas, His Work*, Los Angeles, Etats-Unis, Hennessey & Ingalls, 1972, pp. 1-24.

d. Théophile Gautier

Monographies

BÉDARIDA, Henri, *Théophile Gautier et l'Italie*, Paris, France, Boivin, 1934, 92 p.

BELLATI, Giovanna (éd.), *Théophile Gautier en Italie: images, itinéraires, interférences*, Rome, Italie, Aracne, 2011, 177 p.

BOURGEOIS-PUEYO, Colette, *Théophile Gautier, critique d'art*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, 221 p.

DAVID-WEILL, Natalie, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier,* Genève, Droz, 1989, 157 p.

GUÉGAN, Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris, France, Gallimard, 2011, 700 p.

LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier: militant du romantisme*, Paris, France, H. Champion, 2001, 638 p.

MET, Philippe, *La lettre tue: spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2009, 267 p.

SCHAPIRA, Marie-Claude, *Le regard de Narcisse: romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1984, 266 p.

VOISIN, Marcel et MORTIER, Roland, *Le Soleil et la nuit: l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Belgique, éd. Université libre de Bruxelles, 1981, 375 p.

Articles

ALONSO, Ana, « Gautier et la perception anomale. Regard sur La Morte amoureuse et Arria Marcella », in *Queste. Études de langue et littérature françaises,* n° 9, 2001, pp. 61-78.

ANASTASAKI, Elena, « Un 'rêve… pour les éveillés' : les fonctions du rêve dans l'œuvre narrative de Th. Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, 2008, pp. 305-322.

AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale, « *Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : la Madeleine prétexte », in AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale (éd.), *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 451-464.

BAUDRY, Robert, « Gautier voyageur… du temps », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 15, 1993, pp. 481-496.

BRIX, Michel, « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », in *Retours du mythe, Vingt études pour Maurice Delcroix*, in BERG, Christian, GEERTS, Walter, PELCKMANS, Paul, TRITSMANS, Bruno (éds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.

— « Résurrection du passé et création romantique: à propos d'Arria Marcella », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 18, 1996, p. 227-237.

EIGELDINGER, Marc, « Arria Marcella et le jour nocturne », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 1, 1979, pp. 3-14.

FORNASIER, Nori, « Pulsions et fonctions de l'idéal dans les contes fantastiques de Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 6, 1984, p. 67-72.

GRASSO, Luciana, « La fantaisie pompéienne de Gautier : *Arria Marcella* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 6, 1984, pp. 93-108.

LAUBRIET, Pierre, « Notice d'Arria Marcella », in GAUTIER, Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.2, 2002, 1582 p.

PASI, Carlo, « Le fantastique archéologique de Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 6, 1984, p. 83-92.

RIZZA, Cécilia, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 10, 1988, p. 1-16.

SAINTE-BEUVE, « Théophile Gautier », *Le Constitutionnel*, 16 novembre 1863.

WHYTE, Peter, « Du mode narratif dans les récits fantastiques de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984, pp. 1-20.

e. Henry James

Monographies

GARNIER, Marie-Reine, *Henry James et la France*, Genève, Suisse, Slatkine, 1978, 216 p.

GEOFFROY-MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris, France, l'Harmattan, 1998, 286 p.

GRAHAM, Kenneth, *Henry James: A Literary Life*, Basingstoke, Royaume-Uni, MacMillan, 1995, 207 p.

KIMMEY, John Lansing, *Henry James and London: The City in his Fiction*, New York, Etats-Unis, 1991, 206 p.

MARCEL, Reine-Marie, « *The Sense of the Past* : exil géographique et retour vers le passé chez Henry James », *in* SESSA, Jacqueline (éd.), *Le cours du temps*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 86-102.

MARKOW-TOTEVY, Georges, *Henry James*, Etats-Unis, Minerva Press, 1969, 151 p.

MCWHIRTER, David Bruce, *Henry James in context*, Cambridge, Royaume-Uni, 2010, 492 p.

MILLER, Joseph Hillis, *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis, Harvard University Press, 1990, 263 p.

NOVICK, Sheldon M., *Henry James: The Young Master*, New York, Etats-Unis, Random House Trade Paperbacks, 2007, 550 p.

OZOUF, Mona, *La muse démocratique: Henry James ou les pouvoirs du roman*, Paris, France, Calmann-Lévy, 1998, 298 p.

PUTT, Samuel Gorley et MIZENER, Arthur, *A Reader's Guide to Henry James*, Londres, Royaume-Uni, Thames & Hudson, 1966, 432 p.

TAMBLING, Jeremy, *Henry James*, Londres, Royaume-Uni, Macmillan, 2000, 249 p.

TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou Le sens des profondeurs: essai sur les nouvelles fantastiques*, Paris, France, 1996, 326 p.

VEZA, Laurette, *Henry James: le champ du regard*, Paris, France, la Table ronde, 1989, 343 p.

WOLKENSTEIN, Julie, *La scène européenne: Henry James et le romanesque en question*, Paris, France, H. Champion, 2000, 359 p.

ZACHARIAS, Greg W. (éd.), *A Companion to Henry James*, Malden, Massachusetts, Etats-Unis, Blackwell Publishers, 2008, 505 p.

Articles

EIMERS, Jennifer, « A Brief Biography of Henry James », in ZACHARIAS, Greg W. (éd.), *A Companion to Henry James*, Malden, Massachusetts, Etats-Unis, Blackwell Publishers, 2008, pp. 4-15

HUGHES, Clair, « Bad Years in the Matrimonial Market : James's Shorter Fiction, 1865-1878 », in ZACHARIAS, Greg W. (éd.), *A Companion to Henry James*, Malden, Massachusetts, Etats-Unis, Blackwell Publishers, 2008, pp. 17-32.

f. Wilhelm Jensen

Monographies

BELLEMIN-NOËL, Jean et JENSEN, Wilhelm, *Gradiva au pied de la lettre: relecture du roman de W. Jensen dans une nouvelle traduction*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1983, 279 p.

ERDMANN, Gustav Adolf, *Wilhelm Jensen: sein Leben und Dichten*, Leipzig, Allemagne, Elischer, 1907, 193 p.

MARTINO, Alberto et JÄGER, Georg, *Die deutsche Leihbibliothek: Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*, Wiesbaden, Allemagne, O. Harrassowitz, 1990, 1170 p.

PREUSSER, Heinz-Peter, *Kulturphilosophen als Leser: Porträts literarischer Lektüren*, Allemagne, Wallstein Verlag, 2006, 442 p.

Articles

ORTH, Dominik, « Der Schriftsteller und sein Therapeut – Sigmund Freuds lektüre von Wilhelm Jensens *Gradiva* », in PREUβER, Heinz-Peter, WILDE Matthias (éds.), *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*, Göttingen, Allemagne, Wallstein, 2006, pp. 47-62.

SAUL, Nicholas, « Wilhelm Jensen and Wilhelm Raabe : Literary Value, Evolutionary Aesthetics, and Competition in the Marketplace », Charlotte Woodford, Benedict Schofield (éds.), *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, Rochester, États-Unis, Camden House, 2012, pp. 58-76.

g. Pascal Quignard

Monographies

BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 222 p.

COUSIN de RAVEL, Agnès, LAPEYRE-DESMAISON, Chantal, RABATÉ, Dominique (éds.), *Les lieux de Pascal Quignard: actes du colloque de l'université du Havre, 29 et 30 avril 2013*, Paris, France, Gallimard, 2014, 256 p.

DUBUIS, Mickaël, *Pascal Quignard et la mécanique du retour: lecture de saison*, Paris, France, L'Harmattan, 2010, 248 p.

KRISTEVA, Irena, *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire*, Paris, France, L'Harmattan, 2008, 345 p.

LAPEYRE-DESMAISON, Chantal, *Mémoires de l'origine: un essai sur Pascal Quignard*, Paris, France, Les Flohic éditeurs, 2001, 318 p.

PAUTROT, Jean-Louis, *Pascal Quignard ou Le fonds du monde*, Amsterdam, Pays-Bas, Rodopi, 2007, 195 p.

— *Pascal Quignard*, Paris, France, Gallimard-Grasset, 2013, 171 p.

QUIGNARD, Pascal, LAPEYRE-DESMAISON, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, France, Galilée, 2006, 247 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, France, Gallimard, 1990, 198 p.

Articles

DECLERCQ, Gilles, « Roman, fable, déclamation. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », in DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (éds.), *Le Romanesque*, Paris, France,

Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 233-254.

GAUTHIER, Patricia, « Le roman de Pascal Quignard », *La Licorne*, n° 82, 2008.

LALVÉE-LAURENT, Brigitte, « Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius », *Critique*, vol. 47, n° 527, avril 1991.

POIGNAULT, Rémy, « Fronton revu par Pascal Quignard », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000*, Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, p. 145-174.

PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude, « *Albucius* de Pascal Quignard : une histoire de famille », *La Licorne*, n° 86, 2005, pp.

h. Claude Simon

Monographies

CALLE-GRUBER, Mireille (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, France, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 216 p.

— *Claude Simon: l'inlassable réancrage du vécu*, Paris, France, Éd. de la Différence, 2011, 100 p.

— *Claude Simon: une vie à écrire*, Paris, France, Seuil, 2011, 450 p.

— *Le Grand Temps : essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 260 p.

FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Grenoble, France, Ellug, 1998, 255 p.

GUIZARD, Claire, *Bis repetita: Claude Simon*, Paris, France, L'Harmattan, 2005, 399 p.

JANSSENS, Peter, *Faire l'histoire, Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 1998, 200 p.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, France, Librairie José Corti, 1998, 292 p.

LUZI, Christophe, *La guerre au miroir de la littérature: essai sur Claude Simon*, Alata, France, Colonna édition, 2009, 258 p.

MICHARD, Aude, *Claude Simon: la question du lieu*, Paris, France, L'Harmattan, 2010, 331 p.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1971, 264 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses: études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, France, Gallimard, 1990, 198 p.

SIMON, Claude, BENSE, Georg, BRUGGER, Peter [et al.], *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, éd. Mireille Calle-Gruber, Paris, France, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 216 p.

THIERRY, François, *Claude Simon: une expérience du temps*, Paris, France, SEDES, 1997, 226 p.

THOUILLOT, Michel, *Les guerres de Claude Simon*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 1998, 210 p.

VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète: « La route des Flandres » de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2010, 266 p.

ZEMMOUR, David et MOLINIÉ, Georges, *Une syntaxe du sensible: Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, France, PUPS, 2008, 377 p.

Articles

AMETTE, Jean-Jacques, « Claude Simon, un latin qui écrase sa montre », *larepubliquedeslettres.com*, mis en ligne le 15 février 2013.

BERTRAND, Michel, « Rythmes et cycles : *Les Géorgiques* de Claude Simon », in PETITIER, Paule, SÉGINGER, Gisèle (éds.), *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, pp. 269-279.

BONHOMME, Béatrice, « Triptyque de Claude Simon. Du livre au film. Une esthétique du passage », *Loxias*, n° 11, mis en ligne le 07 décembre 2005.

GOCEL, Véronique, « Claude Simon et Apulée », *Vita Latina*, n° 118, 1990, p. 8-15.

2) Littérature de jeunesse

Monographies

ADAMSON, Lynda G., *World Historical Fiction : an annotated guide to novels for adults and young adults*, Phoenix, États-Unis, The Oryx, 1999, 736 p.

CARADEC, François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, France, Albin Michel, 1977, 271 p.

EMBS, Jean-Marie, MELLOT, Philippe, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse, 1840-1940*, Paris, France, Éditions de Lodi, 2006, 300 p.

ESCARPIT, Denise, *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard,

2008, 473 p.

MARCOIN, Francis, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, France, Champion, 2006, 893 p.

OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000)*, Bruxelles, Belgique, Peter Lang, 1999, 394 p.

PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXIe siècle. Esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives*, Paris, France, L'Harmattan, 2008, 580 p.

SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, France, Flammarion, 1974, 568 p.

Articles

DUPONT-ESCARPIT, Denise, « De la littérature populaire à la littérature d'enfance et de jeunesse au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n° 14, janvier 1991, pp. 9-20.

DUPUY, Lionel, « Des échos virgiliens dans un Voyage Extraordinaire de Jules Verne, Le Château des Carpathes (1892) », *Anabases*, n° 17, 2013, p. 27-39.

FINIFTER, Germaine, LIDSKY, Paul, « L'histoire dans la littérature enfantine et de jeunesse », *Le français aujourd'hui*, n° 49, mars 1980.

HICKS, Alun, MARTIN, Dave, « Getting under the skin : the EACH project », in COLLINS, Fiona M., GRAHAM, Judith (éds.), *Historical fiction for children : capturing the past*, Oxon, Royaume-Uni, Routledge, 2013, pp. 138-149.

LIDSKY, Paul, « Le livre documentaire pour la jeunesse », *Le français aujourd'hui*, n° 36, décembre 1976, pp. 29-34.

— « Les Gaulois et le roman historique », *Le français aujourd'hui*, n° 36, décembre 1976.

OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, « Le passé et sa transmission dans le roman contemporain pour la jeunesse », *Compar(a)ison*, II, Berne, Suisse, Peter Lang, 1995.

3) Héritage culturel, idéologique et politique de l'antique

Monographies

Romanité et cité chrétienne : permanences et mutations, intégration et exclusion du Ier au VIe siècle : mélange en l'honneur d'Yvette Duval, Paris, France, De Boccard, 2000, 445 p.

ANDRÉ, Jean-Marie (éd.), *Hispanité et romanité*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2004, 194 p.

AUBANEL, Jean-Luc, *Le Destin historique de la romanité, des origines à nos jours*, Thèse de doctorat d'histoire du droit, sous la direction de Paul Malaussena, Université de Nice, 1991, 660 p.

AURÉGAN, Pierre et PALAYRET, Guy, *L'héritage de la pensée grecque et latine*, Ellipses, 1997, 155 p.

BARRIÈRE, Pierre, *L'Antiquité vivante*, Paris, France, Privat/Didier, 1932, 311 p.

BRAGUE, Rémi, *Europe, la voie romaine*, (1992), Paris, France, Gallimard, Folio, 1999, 272 p.

BUTLER, E. M., *The Tyranny of Greece Over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry Over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2012, 371 p.

CAUCANAS, Sylvie et CAZALS, Rémy et PAYEN, Pascal et LES AUDOIS, Aude (éds.), *Retrouver, imaginer, utiliser l'Antiquité: actes du colloque international tenu à Carcassonne les 19 et 20 mai 2000*, Archives départementales et mémoire Équipe de recherche sur l'antiquité d'hier à aujourd'hui : survie, Toulouse, France, Privat, 2001, 271 p.

FEJFER, Jane et FISCHER-HANSEN, Tobias et RATHJE, Annette (éds.), *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, Copenhagen, Danemark, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003, 551 p.

GOGA, Mircea, *Une île de latinité: culture, civilisation, langue et littérature roumaines*, Paris, France, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2004, 385 p.

HERSANT, Yves et DURAND-BOGAERT (éds.), *Europes: de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, France, R. Laffont, 2000, 1024 p.

HIGHET, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York, Etats-Unis, Oxford University Press, 1957, 763 p.

IMBERT, Christophe, *Rome n'est plus dans Rome*, Paris, France, Éd. Classiques Garnier, 2011, 1177 p.

MAUFROY, Sandrine, *Le philhellénisme franco-allemand (1815-1848)*, Paris, France, Belin, 2011, 317 p.

MENDES, Candido et L'YVONNET, François et TOURAINE, Alain, *Le défi de la différence: entretiens sur la latinité avec François L'Yvonnet*, Paris, France, A. Michel, 2006, 165 p.

MORIN, Edgar, *Penser l'Europe*, (1987), Paris, France, Gallimard, 1990, 265 p.

PEYRE, Henri, *L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: état des travaux*, New Haven, Etats-Unis, Yale University press, 1941, 108 p.

ROBERT, Jean-Noël, *Rome, la gloire et la liberté: aux sources de l'identité européenne*, Paris, France, Les Belles Lettres, 2008, 2008, 377 p.

ROUCHE, Rouche, *Le choc des cultures. Romanité, Germanité, Chrétienté durant le Haut Moyen Âge,* Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, 314 p.

STROH, Wilfried, *Le latin est mort, vive le latin !: petite histoire d'une grande langue*, traduit de l'allemand par Sylvain Bluntz, Paris, France, Les Belles Lettres, 2008, 301 p.

TAMINIAUX, Jacques, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, Pays-Bas, Martinus Nijhoff, 1967, 274 p.

WAQUET, Françoise, *Le latin ou l'empire d'un signe*, Paris, France, Albin Michel, 1998, 414 p.

Articles

ARANJO, Daniel, « L'Antiquité gréco-latine et la littérature comparée », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000,* Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 465-483.

BOUINEAU, Jacques, « Éducation révolutionnaire et Antiquité », in CHEVALLIER Raymond (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, pp. 25-52.

CALLEBAT, Louis, « Rome : genèse d'un mythe », in D'AMICO, Juan-Carlos, TESTINO ZAFIROPOULOS, Alexandra, FLEURY, Philippe, MADELEINE, Sophie (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, France, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, pp. 17-26.

D'AMICO, Juan-Carlos, « La personnification de Rome au XVIe siècle », in D'AMICO, Juan-Carlos, TESTINO ZAFIROPOULOS, Alexandra, FLEURY, Philippe, MADELEINE, Sophie (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, France, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, pp. 107-128.

DUMONT, Gérard-François, « L'identité de l'Europe », in APARICIO, Miriam (éd.), *L'identité en Europe et sa trace dans le monde*, Paris, France, L'Harmattan, 2006, pp. 15-38.

FORO, Philippe, « Romaniser la Nation et nationaliser la romanité : l'exemple de l'Italie », *Anabases*, n° 1, 2005, pp. 105-117.

FOURNIER-FINOCCHIARO, Laura, « Le mythe de la Troisième Rome de Mazzini à Mussolini », in D'AMICO, Juan-Carlos, TESTINO ZAFIROPOULOS, Alexandra, FLEURY, Philippe, MADELEINE, Sophie (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, France, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, pp. 213-230.

FURNO, Martine, « *Quod aliquando fuit, potest instaurari* : parler latin au XVIe siècle, une restitution en trompe-l'oeil ? », *Anabases*, n° 17, 2013, p. 105-118.

HALES, Shelley, PAUL, Joanna, « Pompeii and the Cambridge Latin Course », in HALES, Shelley, PAUL, Joanna (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today,* Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series »,

2011, pp. 356-366.

IMBERT, Christophe, « Rome, laboratoire d'une pensée de la tradition européenne entre XIXe et XXe siècle », in D'AMICO, Juan-Carlos, TESTINO ZAFIROPOULOS, Alexandra, FLEURY, Philippe, MADELEINE, Sophie (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, France, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, pp. 259-278.

Quatrième congrès international pour le latin vivant, Avignon, France, Aubanel, 1970, 243 p.

WATTEL-DE CROIZANT, Odile, « D'Europe à l'Europe. Évolution de la problématique dans l'Antiquité », POIGNAULT, Rémy, LECOCQ, Françoise, WATTEL-DE CROIZANT, Odile (éds.), *D'Europe à l'Europe. II, Mythe et identité du XIXe siècle à nos jours*, Tours, France, Centres de recherches A. Piganiol, 2000, pp. 21-28.

4) Archéologie, Histoire et historiographie

Monographies

AUBREY, John, *Miscellanies upon various subjects*, « Appendix », (1696), Londres, Royaume-Uni, John Russell Smith, 1857, 227 p.

AUBREY, John, *Miscellanies upon various subjects*, Londres, Royaume-Uni, Smith, 1857, 227 p.

BAUTIER, Robert Henri et GRAS, Michel, *À l'école de toute l'Italie: pour une histoire de l'École française de Rome*, École française de Rome, 2010, 536 p.

CAMDEN, William, *Camden's Britannia Abridg'd: With Improvements, and Continuations, to this Present Time. To which are Added, Exact Lists of the Present Nobility of England, Scotland, and Ireland*, (1586), Londres, Royaume-Uni, J. B. for Joseph Wild, 1701, 556 p.

DEMOULE, Jean-Paul, GILIGNY, François, LEHOËRFF, Anne, SCHNAPP Alain (éds.), *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris, France, La Découverte, coll. Grands repères, 2009, 293 p.

ÉTIENNE, Robert, *Pompéi*, (1966), Paris, Hachette Littératures, 1998, 216 p.

FORERO-MENDOZA, Sabine, *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Paris, France, Éditions Champ Vallon, 2002, 217 p.

GELL, William, *Pompeiana : the topograpy, edifices and ornaments of Pompeii*, Londres, Royaume-Uni, Henry G. Bohn, 1852, 208 p.

GRAN-AYMERICH, Eve, LECLANT, Jean et LARONDE, André, *Les chercheurs de passé, 1798-1945: naissance de l'archéologie moderne*, Paris, France, CNRS, 2007, 1271 p.

GUIZOT, François, *Cours d'histoire moderne, Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, Bruxelles, Belgique, Meline,

Cans et Compagnie, 1835, 288 p.

HALES, Shelley et PAUL, Joanna Margaret (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series », 2011, 417 p.

LAMING-EMPERAIRE, Annette, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, France, J. Picard, 1957, 243 p.

LYCETT, Andrew, *Wilkie Collins: A Life of Sensation*, Londres, Royaume-Uni, Hutchinson, 2013, 525 p.

MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique et BONNEFOY, Anne (éds.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, France, Atlande, 2004, 202 p.

NIPPEL, Wilfried, « Traditions allemandes des sciences de l'Antiquité », *Anabases*, n° 15, 2012, p. 185-208.

OLIVIER, Laurent, *Le sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*, Paris, France, Seuil, 2008, 301 p.

PERRIN-SAMINADAYAR Éric, Centre Jean Palerne (éds.), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, 323 p.

POPKIN, Richard Henry, *Isaac La Peyrère, 1596-1676: His Life, Work and Influence*, Leiden, Pays-Bas, 1987, 241 p.

RENAN, Ernest, *L'Antéchrist*, Paris, France, Michel Lévy, 1873, 572 p.

SAUVAGE, Cécile (éd.), *Silence, on fouille ! L'archéologie entre science et fiction*, Roissy, France, Archea, 2012, 144 p.

SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, France, Librairie générale française : Éd. Carré, 1998, 511 p.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, (1971), Paris, France, Seuil, coll. Points, 1996, 438 p.

— *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, (1983), Paris, France, Seuil, coll. Points, 1992, 168 p.

Articles

HANO, Michel, « L'Encyclopédie et l'archéologie au XVIIIe siècle : l'article « Herculanum » », in CHEVALLIER Raymond (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, pp. 229-245.

KISCH, Yves de, « Flavio Bondi Da Forli : archéologie de Rome au XVe siècle », in CHEVALLIER, Raymond (éd.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne. Acte du colloque des 14, 15, 19 décembre 1975 (Paris ENS, Tours)*, Paris, France, Les Belles Lettres, 1977, 396 p.

LE GOFF, Jacques, « Documento/monumento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Turin, Italie, G. Einaudi, 1978, p. 38-48.

LIAROUTZOS, Chantal, « L'invention du monument dans les recueils d'Antiquités au XVIe siècle », in MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona, PRUNGNAUD, Joëlle (éds.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, France, UL3, 2008, pp. 143-167.

MICHEL, Alain, « Winckelmann et l'esthétique antique », in PIGEAUD, Jackie (éd.), *Winckelmann et le retour à l'antique*, Actes du colloque du 9 au 12 juin 1994, Université de Nantes, France, Entretiens de la Garenne Lemot, 1995, pp. 33-40.

PIGEAUD, Jackie, « Winckelmann et son œuvre », in PIGEAUD, Jackie (éd.), *Winckelmann et le retour à l'antique*, Actes du colloque du 9 au 12 juin 1994, Université de Nantes, France, Entretiens de la Garenne Lemot, 1995, pp. 5-12.

VENITUCCI, Beatrice Palma, « Pirro Ligorio and the rediscovery of antiquity », in FEJFER Jane, FISCHER-HANSEN Tobias, RATHJE, Annette (éds.), *The rediscovery of antiquity, the role of the artist*, Copenhague, Pays-Bas, Collegium Hyperboreum, 2003, pp. 63-87.

5) Voyage d'Italie

Monographies

BERTRAND, Gilles, *Le grand tour revisité: pour une archéologie du tourisme : le voyage des français en Italie (milieu XVIIIe siècle-début XIXe siècle)*, École française de Rome, 2008, 854 p.

BLACK, Jeremy, *The British and the Grand Tour*, Londres, Royaume-Uni, Croom Helm, 1985, 296 p.

CASTIGLIONE MINISCHETTI, Vito, DOTOLI, Giovanni et MUSNIK, Roger, *Bibliographie du voyage français en Italie du Moyen âge à 1914*, Fasano, Italie, Schena ed., 2002, 541 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, éd. Herbert von Einem, Munchen, Allemagne, C. H. Beck, 1978, 724 p.

GRELL, Chantal, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*, Naples, Italie, Centre Jean Bérard, 1982, 230 p.

MARTINET, Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 1996, 341 p.

MORLIER, Hélène et BAILLY, Christophe, *Les Guides-Joanne: genèse des Guides-bleus*, Paris, France, les Sentiers débattus, 2007, 639 p.

TRIPET, Arnaud, *Écrivez-moi de Rome...: le mythe romain au fil du temps*, Paris, France, H. Champion, 2006, 538 p.

Articles

CHEVALLIER, Elisabeth, « Sur la route de Rome à Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers à la découverte de la Campanie : les souvenirs de l'Antiquité », in CHEVALLIER, Raymond (éd.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, France Centre de recherches A. Piganiol, 1987, pp.

IMBERT, Christophe, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *Anabases*, n° 5, 2007, pp. 105-123.

SCHETTINO, Maria Teresa, « Le charme des ruines et le voyage archéologique dans le Latium entre XVIIIe et XIXe siècles : Antonio Nibby », *Anabases*, n° 5, 2007, pp. 77-99.

6) Théories du roman historique, rapports entre fiction, romanesque et histoire

Monographies

AZIZA, Claude, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, Paris, France, Les Belles Lettres, 2008, 299 p.

BAEHR, Peter, *Caesar and the Fading of the Roman World*, New Brunswick, États-Unis, Transaction Publishers, 1998, 361 p.

BERNARD, Claudie, *Le passé recomposé: le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, France, Hachette supérieur, 1996, 320 p.

BESSIÈRES, Vivien, *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années 60 (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée),* thèse sous la direction de Jacques Dürrrenmatt, Université Toulouse II Le Mirail, 2011, 713 p.

DAVID-de PALACIO, Marie-France, *Antiquité latine et Décadence*, thèse, Paris, France, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2001, 576 p.

— *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle,* Berne, Suisse, Peter Lang, 2005, 422 p.

— *Tragédies de fins d'empires : actualité de la fiction antiquisante romaine en Allemagne autour de 1900*, Paris, France, L'Harmattan, collection « Littératures comparées », 2008, 277 p.

DECLERQ, Gilles et MURAT, Michel (éds.), *Le romanesque*, Paris, France, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 316 p.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman historique*, Paris, France, A. Colin, 2008, 127 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, France, Librairie générale française, 1985, 314 p.

— *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, France, Grasset, 1996, 155 p.

FERRATO-COMBE, Brigitte et EQUIPE CRISE DE LA REPRÉSENTATION, *Fictions biographiques, XIXe - XXIe siècles*, éds. Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2007, 365 p.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Roman historique*, Paris, France, Klincksieck, 2006, 159 p.

GROOT, Jerome DE, *The Historical Novel*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2010, 200 p.

KERR, James, *Fiction Against History: Scott as Storyteller*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1989, 142 p.

LAVAUD, Martine (éd.), *La plume et la pierre: l'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle,* Nîmes, France, Lucie éd., 2007, 473 p.

LUKÁCS, György, *Le roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Sailley, Paris, France, Payot, 2000, 410 p.

MAIGRON, Louis, *Le roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott*, Genève, Suisse, Slatkine Reprints, 1970, 247 p.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle (éds.), *Les monuments du passé: traces et représentations d'une histoire dans la littérature,* Villeneuve d'Ascq, France, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2008, 195 p.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona, *Écriture de l'histoire et regard rétrospectif: Clio et Épiméthée*, Paris, France, H. Champion, 2010, 263 p.

— *La vraisemblance narrative: Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, France, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, 364 p.

MORTIER, Roland, *La Poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Suisse, Droz, 1974, 237 p.

NÉLOD, Gilles, *Panorama du roman historique*, Paris, France, Société générale d'éditions, 1969, 497 p.

NIELD, Jonathan, *A Guide to the Best Historical Novels and Tales*, Londres, Royaume-Uni, E. Mathews, 1904, 235 p.

OSTERKAMP, Ernst et VALK, Thorsten (éds.), *Imagination und Evidenz: Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus,* Berlin, Allemagne, 2011, 387 p.

PETIT, Aimé, *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle: le Roman de Thèbes, le Roman d'Enéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, France, H. Champion, 2002, 320 p.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, COUÉGNAS, Daniel (éd.), *Le roman historique: récit et histoire*, Paris, France, Ed. Plein feux, 2000, 364 p.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, PEYRONIE, André (éd.), *Le romanesque et l'historique*, Nantes, France, Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2010, 445 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Suisse, Droz, 2009, 204 p.

PITTOCK, Murray G. H. (éd.), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe,* Londres, Royaume-Uni, Etats-Unis, 2006, 396 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, France, Seuil, 1983, 319 p.

— *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, France, Seuil, 1983, 324 p.

— *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, France, Seuil, Points, 1984, 298 p.

RIGNEY, Ann, *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Ithaca, Etats-Unis, Cornell University Press, 2001, 209 p.

ROSI, Ivanna et ROULIN, Jean-Marie, *Chateaubriand, penser et écrire l'histoire*, Saint-Etienne, France, Publications de l'Université de Saint-Etienne, France, 2009, 2009, 316 p.

VOISENAT, Claudie (éd.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, France, Fondation de la Maison des sciences de l'homme éditions, « Cahiers d'ethnologie de la France », 2008, 277 p.

ZAMARON, Alain, *Récits et fictions des mondes disparus: « l'archéologie-fiction »*, Aix-en-Provence, France, Publications de l'Université de Provence, 2007, 172 p.

— *Représentation des civilisations disparues dans la littérature d'aventures fantastiques de la fin du XIXème siècle et du début du XXème*, Thèse de doctorat, Université de Provence, Faculté des lettres et sciences humaines, 1995, 630 p.

Articles

BOTT, François, « Versions latines, les écrivains et Pompéi », *Le Monde*, n° 14740, 19 juin 1992, p. 24.

BOUCHERON, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le débat*, n°165, mai-août 2011, pp. 41-56.

DUFOUR, Philippe, « L'Histoire à fleur de peau », in ROULIN Jean-Marie, *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 215-237.

FOREST, Philippe, « Le roman futur : détourner tout le passé vers l'avenir », *Le débat*, n° 165, mai-août 2011, pp. 72-79.

GENGEMBRE, Gérard, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le débat*, n° 165, mai-août 2011, pp. 122-135.

— « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Études*, n°10 (Tome

413), 2010, pp. 367-377.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Document et invention », in FAUVEL Daniel, LECLERC Yvan (éds.), *« Salammbô » de Flaubert. Histoire, fiction*, Paris, France, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 22, 1999, pp. 49-61.

LAVAUD, Martine, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIXe siècle », in BERTAUD, Madeleine (éd.), *La littérature française au croisement des cultures. Colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne*, Genève, Suisse, Droz, 2009, pp. 51-60.

MONTANDON, Alain, « Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle », in Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, COUEGNAS, Daniel (éds.), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, France, Pleins Feux, 2000, pp. 68-80.

MURAT, Michel, « Reconnaissance au romanesque », in DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (éds.), *Le Romanesque*, Paris, France, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 223-232.

OZOUF, Mona, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le débat*, n° 165, mai-août 2011, pp. 13-25.

POULOT, Suzanne, « Les romans historiques : lieux d'altérité ou enjeux idéologiques ? », in DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique (éds.), *Pour une lecture littéraire 2 : Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3-5 mai 1995)*, Bruxelles, Belgique, DeBoeck-Duculot, 1996, pp.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (éds.), *Le Romanesque*, Paris, France, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 291-302.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « Fiction historique et demande d'histoire littéraire », FRAISSE, Luc (éd.), *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Suisse, Droz, 2001, pp. 323-338.

YOURCENAR, Marguerite, « Ton et langage dans le roman historique », (1972), in YOURCENAR, Marguerite, *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, France, Gallimard, 1983.

7) Exotisme et altérité

APARICIO, Miriam Teresita (éd.), *L'identité en Europe et sa trace dans le monde: une approche interdisciplinaire,* Paris, France, L'Harmattan, 2006, 367 p.

DAUGE, Yves Albert, *Le barbare: recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles, Belgique, Latomus, 1981, 859 p.

DELFT, Louis VAN, *Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1993, 283 p.

KAPOR, Vladimir, *Pour une poétique de l'écriture exotique. Les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris, France, L'Harmattan, 2007, 303 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, éds. Jean-Baptiste Scherrer et Seloua Luste Boulbina, Paris, France, Gallimard, Folio, 2007, 162 p.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona (éd.), *Discours sur le primitif*, Villeneuve d'Ascq, France, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2002, 237 p.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1998, 200 p.

— *La littérature des lointains*, Paris, France, Champion, 1998, 482 p.

— *Lire l'exotisme*, Paris, France, Dunod, 1992, 238 p.

ROULIN, Jean-Marie (éd.), *Corps, littérature, société, 1789-1900*, Saint-Etienne, France, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, 309 p.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, (1955), Paris, France, LGF, Livre de Poche, 2007, 165 p.

8) Stéréotypes, archétypes et mythe

Monographies

Le mythe et le mythique, actes du colloque de Cerisy de juillet 1985, Paris, France, Albin Michel, 1987, 224 p.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, France Armand Colin, 1969, 348 p.

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, France, Armand Colin, 2009, 127 p.

ANDURAND, Anthony, « Fabrique du mythe et production des savoirs : la Grèce des hellénistes allemands au miroir du Griechenmythos (1790-1945) », *Anabases*, n° 15, 2012, p. 230-240.

BRISSON, Jean-Paul, *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, France, La Découverte, 1992, 200 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1992, 294 p.

CHEVREL, Yves et DUMOULIÉ, Camille (éds.), *Le mythe en littérature: essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2000, 403 p.

DELAPORTE, André, *Le mythe de l'âge d'or*, Grez-sur-Loing, France, Pardès, 2008, 327 p.

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, France, Ellug, 1996, 263 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, France, Gallimard, « Idées », 1963, 247 p.

— *Briser le toit de la maison: la créativité et ses symboles*, Paris, France, Gallimard, Folio, 1986, 357 p.

— *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, France, Gallimard, Folio, 2009, 182 p.

— *Mythes, rêves et mystères*, Paris, France, Gallimard, Folio, 1989, 279 p.

FAIVRE D'ARCIER, Éléonore et MADOU, Jean-Pol et VAN EYNDE, Laurent (éds.), *Mythe et création*, Bruxelles, Belgique, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, 267 p.

FINLEY, Moses, *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*, traduit de l'anglais par Jeannie Carlier et Yvonne Llavador, Paris, France, Flammarion, 1981, 270 p.

FRAPPIER, Jean, *Histoire, mythes et symboles: études de littérature française*, Genève, Suisse, Droz, 1976, 298 p.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle: pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, France, H. Champion, 1999, 418 p.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, France, Hachette, 2001, 175 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques 4 : L'Homme nu*, Paris, France, Plon, 1971, 688 p.

SIGANOS, André et DURAND, Gilbert, *Mythe et écriture: la nostalgie de l'archaïque*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1999, 238 p.

THOMAS, Joël (éd.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, France, Ellipses, 1998, 319 p.

VION-DURY, Juliette, *Le retour: au principe de la création littéraire*, Paris, France, Classiques Garnier, 2009, 319 p.

Articles

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Les modes de classification des mythes », in THOMAS, Joël (éd.), *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, France, Ellipses, 1998, pp. 28-35.

HUSSEHRR, Cécile, « Le rythme de la Création, du temps mythique à l'irrution de l'histoire : une relecture romantique du drame de l'Éden », in PETITIER Paule, SÉGINGER, Gisèle (éds.), *Les*

formes du temps : rythme, histoire, temporalité, Strasbourg, France, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 255-268.

MOURA, Jean-Marc, « Imagologie littéraire et mythe », in CHAUVIN, Daniel, SIGANOS, André (éds.), *Questions de mythocritique*, Paris, France, Imago, 2005, pp. 129-141.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, pp. 113-115.

9) Autres références critiques

Monographies

AKNIN, Laurent, *Le Péplum*, Paris, France, Armand Colin, 2009, 127 p.

BARTHES, Roland *S/Z*, (1970), in BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, tome III : 1968-1971*, Paris, France, Seuil, 2002, 1074 p.
— *Roland Barthes*, (1975), Paris, France, Seuil, coll. Points, 2010, 243 p.

BRUNNER, Roland, *Freud et Rome*, Paris, France, L'Harmattan, 2011, 139 p.

CAQUET, Emmanuel, DEBAILLEUX, Diane, *Leçon littéraire sur le Temps*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Collection Major, 1996, 118 p.

CAVALLIN, Jean-Christophe, *Chateaubriand mythographe, autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, France, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, 576 p.

CHAPOUTOT, Johann, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, France, PUF, coll. Le nœud gordien, 2008, 532 p.

COLLIGNON, Albert, *Etude sur Pétrone : la critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris, France, Hachette, 1892, 406 p.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, France, Seuil, 1979, 407 p.

DAVID-DE PALACIO, Marie-France, *« Ecce Tiberius » ou la réhabilitation historique et littéraire d'un empereur décadent (Allemagne-France, 1850-1930)*, Paris, France, Champion, 2006, 284 p.

DUBY, Georges, *Civilisation latine*, Paris, France, O. Orban, 1986, 359 p.

DUGAST, Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 238 p.

DUROISIN, Pierre, *Montherlant et l'Antiquité*, Genève, Suisse, Droz, 1987, 259 p.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, France, Cécile Defaut, Allaphbed, 2007, 302 p.

— *La Beauté du contresens*, Nantes, France, Cécile Defaut, Allaphbed, 2004, 311 p.

GIGNOUX, Anne-Claire, *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, France, Presses Sorbonne, 2003, 197 p.

GINDIN, James, *William Golding*, Londres, Royaume-Uni, Houndmills, MacMillan, 1988, 124 p.

GRAFTON, Anthony, *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note de bas de page*, (1997), traduit de l'anglais par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1999, 214 p.

GRIMAL, Pierre, *À la recherche de l'Italie antique*, Paris, France, Hachette, 1961, 362 p.

GUYOT, Gaëlle, *Latin et latinité dans l'œuvre de Léon Bloy*, Paris, France, Champion, 2003, 527 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, France, Hachette, 1981, 268 p.

— *Littérature et réalité*, Paris, France, Seuil, Points, 1982, 181 p.

KLEMPERER, Viktor, *LTI, la langue du IIIe Reich*, (1975), traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, France, Albin Michel, 1996, 375 p.

LYCETT, Andrew, *Wilkie Collins : a life of sensation*, Londres, Royaume-Uni, Random House, 2013, 525 p.

MINEO, Bernard, *Tite-Live et l'histoire de Rome*, Paris, France, Klincksieck, 2006, 380 p.

PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, France, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, 363 p.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, collection Critique, 1989, 188 p.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, tome 1, (1952), Paris, France, Pocket, Agora, 1989, 438 p.

POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, France, La Découverte, 2009, 125 p.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, France, Seuil, 1971, 264 p.

ROUSSET, Jean, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, France, José Corti, 1990, 229 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté suivi de Les Emblèmes de la raison*, Paris, France, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, 400 p.

STEINER, George, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, (1986), traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, France, Gallimard, Folio essais, 1991,

160 p.

VEYNE, Paul, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, France, Tallandier, 2005, 208 p.

VIGNEST, Romain, *Victor Hugo et les poètes latins. Poésie et réécriture pendant l'exil*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 433 p.

Articles

ARTIAGA, Loïc, « Les catholiques et la littérature « industrielle » au XIXe siècle », in MIGOZZI, Jacques, LE GUERN, Philippe (éds.), *Production(s) du populaire*, Limoges, France, Presses Universitaires de Limoges, 2004, pp. 221-233.

AZIZA, Claude, « L'Antiquité dans la science-fiction : une histoire fantasmatique », *Anabases*, n° 13, 2011, pp. 270-276.

BOULENGER, Marcel, « Le *Satyricon* de Pétrone traduit par Laurent Tailhade », *La Renaissance latine*, n° 6, mai 1902.

BRAVO, Nicole Fernandez, « LTI. Caractéristiques linguistiques d'un langage « inhumain » », *Germanica*, n°27, 2000, pp. 147-174.

BUZARD, James, « Nationalism and national identities » in KUCICH, John, BOURNE TAYLOR, Jenny (éds.), *The Oxford History of the Novel in English, vol. 3 : The Nineteenth-Century Novel 1820-1880,* Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2012, pp. 392-408.

CLÉMENT, Jean-Paul, « Chateaubriand et la « fièvre des ruines » », *Anabases*, n° 5, 2007, pp. 179-189.

DAVID-DE PALACIO, Marie-France, « Pompéi dans la littérature fantastique (1850-1900) », *Le Boudoir des Gorgones*, n° 16, octobre 2006, pp. 9-14.

DUBUISSON, Michel, « Polars romains », *Anabases*, n° 2, 2005, pp. 231-235.

DUPONT, Florence, « Rome, ton univers impitoyable... », *Le Monde diplomatique*, n° 637, avril 2007.

DUROISIN, Pierre, « Gabriel Matzneff : Roma rediuiua », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000*, Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 245-261.

— « Le Jules César de Henry de Montherlant : dialogue avec une ombre », *Anabases*, n° 18, 2013, pp. 131-173.

FLEM, Lydia, « L'archéologie chez Freud », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 26, 1982, pp. 71-94.

HOPKINS, Chris, « Robert Graves and the Historical Novel in the 1930s », in QUINN, Patrick J. (éd.), *New Perspectives on Robert Graves*, Londes, Royaume-Uni, Associated University Press, 1999, pp. 95-103.

KONTJE, Todd, « Felix Dahn's *Ein Kampf um Rom* : Historical Fiction as Melodrama », Charlotte Woodford, Benedict Schofield (éds.), *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century,* Rochester, États-Unis, Camden House, 2012, pp. 39-58.

KRINGS, Véronique, « Salammbô à l'épreuve de l'antiquité », in LAVAUD Martine (éd.), *La plume et la pierre. L'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*, Paris, Lucie Éditions, 2007, pp. 151-186.

LEMAIGRE, Edmond, « Quo Vadis ? », *La Nouvelle Revue*, novembre 1900.

LONGEVIALLE, Agathe de, « La bibliothèque décadente : tradition latine et modernité au tournant du siècle », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000,* Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 191-204.

MALOSSE, Pierre-Louis, « L'Antiquité, vivier de la science-fiction », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000,* Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 281-294.

MICHEL, Alain, « Salammbô et la cité antique », in BRANCQUART, Marie-Claire (éd.), *Flaubert, la femme, la ville,* Paris, France, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 109-121.

MONLUÇON, Anne-Marie, « Trois versions romanesques de l'exil d'Ovide : de l'anachronisme à l'analogie ? », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000,* Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 175-187.

MOORMAN, Eric M, « Christians and Jews at Pompeii in Late Nineteenth Century Fiction », in HALES, Shelley, PAUL, Joanna (éds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today,* Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, « Classical Studies & Ancient History Series », 2011, pp. 171-184.

POMIAN, Krzysztof, « Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline », in MARTIN, Pierre, MONCOND'HYU, Dominique, *Curiosité et cabinets de curiosité*, Paris, France, Atlande, 2004, pp. 15-35.

PONNAU, Gwenhaël, « La Vénus d'Ille : texte-palimpseste ? », FONYI, Antony (éd.), *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien,* Genève, Suisse, Droz, 1999, pp. 235-245.

RENOUF, Magdalena, « Stéréotypes romains et naissance du peuple polonais dans le *Quo Vadis* de Sienkiewicz », in D'AMICO, Juan-Carlos, TESTINO ZAFIROPOULOS, Alexandra, FLEURY, Philippe, MADELEINE, Sophie (éds.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen, France, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2012, pp. 279-292.

SOULATGES, Magali, « Les thrillers de Daniel Chavarrìa, ou la rencontre de l'érudition classique et du polar cubain. I. L'écriture policière : une forme ouverte aux affleuremens de la référence antique », *Anabases,* n° 16, 2012, pp. 285-293.

SOULATGES, Magali, « Les thrillers de Daniel Chavarrìa, ou la rencontre de l'érudition classique et du polar cubain. II. L'Oeil de Cybèle : le vocable gréco-latin entre étymologie savante et (ré)invention ironique », *Anabases*, n° 18, 2013, pp. 246-257.

TAILHADE, Laurent, « Avis prémonitoire », (1902), in PÉTRONE, *Satyricon*, traduit du latin par Laurent Tailhade, Paris, France, Garnier-Flammarion, GF n° 1362, 2007, 275 p.

TEYSSIER, Éric, « Regard critique sur la représentation des gladiateurs dans quelques romans historiques du XIXe siècle », in LAVAUD, Martine (éd.), *La plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*, Paris, Lucie Éditions, 2007, pp. 185-197.

VAILLANT, Alain, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in CESBRON, Georges, RICHER, Laurence (éds.), *La réception du latin du XIXe siècle à nos jours, Actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994*, Angers, Presses de l'Université, 1996, pp. 79-85.

VANCE, Norman, « Religion and the Novel » in KUCICH, John, BOURNE TAYLOR, Jenny (éds.), *The Oxford History of the Novel in English, vol. 3 : The Nineteenth-Century Novel 1820-1880*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2012, pp. 476-491.

WOLFF, Étienne, « Larbaud, Montherlant et quelques auteurs latins », in POIGNAULT, Rémy (éd.), *Présences de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle: actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000*, Tours, France, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 237-244.

10) Dictionnaires

Neue deutsche Biographie, éd. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Historische Kommission, Berlin, Allemagne, Duncker und Humblot, 1974, 784 p.

BATTISTINI, Olivier, POLI, Jean-Dominique, RONZEAUD, Pierre, Jean-Jacques VINCENSINI (éds.), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, France, Robert Laffont, collection Bouquins, 2011, 1303 p.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Paris, France, Desoer, 1820, 557 p.

BERTHELOT, André (éd.), *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, France, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, 1885-1902, 31 vol.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT [et al.], *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome VI, Paris, France, Briasson, 1756, 962 p.

MÉSANGÈRE, Pierre Antoine de la, *Dictionnaire des proverbes français*, Paris, France, Treuttel et Würtz, 1823, 756 p.

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 1972, 1037 p.

III. Sitographie

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, www.gallica.bnf.fr

CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, www.cnrtl.fr

INSTITUT SUISSE JEUNESSE ET MÉDIAS, *Ricochet*, www.ricochet-jeunes.org

RICHARD STOCKTON COLLEGE, *Fictional Rome*, www.stockton.edu/~roman/fiction/

Table des matières

Remerciements 5

Sommaire.....7

Avertissement 8

Introduction.....9

Première partie : De l'idée d'héritage antique à sa mise en fiction.....22

I. Antiquité et Europe.....22

1) L'origine antique commune à la base de l'unité européenne.....23

a. Héritage antique et valeurs européennes.....23

b. Retrouver l'Antiquité : un problème politique et culturel.....28

2) Regard de deux critiques sur l'héritage antique.....34

a. « L'Antiquité vivante » de Pierre Barrière.....34

b. La conscience européenne selon Rémi Brague 38

3) Héritage latin.....43

a. Le mythe de Rome.....43

b. Le latin, langue de savoir et langue de l'origine.....46

II. L'Antiquité des savants.....51

1) Le voyage d'Italie.....51

a. Faire son grand tour.....52

b. Retrouver l'antique.....54

c. Écrire le voyage d'Italie.....57

2) Quelques rappels sur la naissance de l'archéologie.....61

a. Du désir de fouiller à l'élaboration d'un regard scientifique.....61

b. Périégètes, fouilleurs et collectionneurs : des différences nationales.....69

c. La redécouverte déterminante de Pompéi.....73

III. L'Antiquité populaire.....78

1) L'école comme premier lieu de contact avec l'Antiquité : lire et étudier le latin…78

a. Le latin scolaire : chronologie.....78

b. À quoi sert le latin ? Vers la latinité....83
2) Fictions antiquisantes : quand l'Antiquité entre en littérature....90
a. Le roman historique....90
b. Écrire l'Antiquité en Europe aux XIXe et XXe siècles....99
c. Le cas de la littérature jeunesse : l'impératif du placere ?....119

Deuxième partie : Les récits de la latinité, délimitation et étude d'un corpus....135
I. Présentation des œuvres....136
1) Les récits se passant dans l'Antiquité....137
a. The Last Days of Pompeii....137
b. Acté....144
c. Arria Marcella....150
d. Der Falsche Nero....156
2) Les récits contemporains du temps de l'écriture....164
a. The Last of the Valerii....164
b. Gradiva....173
c. La Bataille de Pharsale....179
d. Albucius....186
II. Une représentation en tension....195
1) Docere....196
a. Histoire et fiction : des rapports complexes....196
b. Un discours littéraire contraint par le réel : étude du traitement des sources...206
2) Placere....225
a. « Le romanesque est la source et la forme sensible du désir de lire. » (M. Murat)....225
b. Le lecteur modèle et l'écueil de l'érudition....235
III. Traitement du temps....241
1) Un discours allégorique sur l'Histoire antique....241
a. La religion comme « moment »....243
b. L'Antiquité au service de l'intention critique....252
2) Distorsions temporelles....259
a. Le temps fantastique : « a frisson of transhistorical connection »....259
b. Une archéologie du moi....269

Troisième partie : Des invariants à la pensée mythique.....283
I. L'archéologie, motif et modèle d'écriture.....283
1) L'objet archéologique.....284
a. Le fragment.....285
b. La statue.....296
2) L'archéologue, entre modèle et satire.....301
a. Le personnage de l'archéologue.....301
b. Le problème de l'érudit sans cœur.....305
II. Une écriture de l'ailleurs.....310
1) Exotisme.....310
a. Parcours touristique : Rome et Pompéi.....311
b. Les touristes et leurs guides 322
c. L'exotisme temporel ou « La dégradation du Divers » (Victor Segalen).....327
2) Le latin : manifestation de l'ailleurs.....333
a. Le latin comme nomenclature ou remède aux lacunes.....333
b. La citation.....338
c. Remonter aux sources du langage : le latin comme premier pas vers l'origine344
III. Les ressources offertes par la pensée mythique.....349
1) L'homme latin, entre représentation familière et recherche d'altérité.....349
a. Permanence des caractères nationaux ou universels.....350
b. Le dédoublement de la relation d'altérité.....357
2) Variations du discours sur l'origine.....363
a. L'Antiquité est-elle vue comme un âge d'or ?.....364
b. Le Romain comme Homme primitif.....368
c. Peut-on parler de mythe de la latinité ?.....374

Conclusion.....384

Bibliographie.....390
I. Œuvres littéraires.....390
1) Corpus d'étude.....390
2) Autres œuvres des auteurs du corpus pertinentes pour notre étude.....391
3) Fictions antiquisantes citées dans cette étude.....392

4) Fictions antiquisantes pour la jeunesse citées dans cette étude.....395
5) Autres œuvres citées.....398
II. Ouvrages critiques.....400
1) Études sur les auteurs du corpus.....400
a. Edward Bulwer-Lytton.....400
b. Alexandre Dumas.....401
c. Lion Feuchtwanger.....401
d. Théophile Gautier.....403
e. Henry James.....404
f. Wilhelm Jensen.....405
g. Pascal Quignard.....406
h. Claude Simon.....407
2) Littérature de jeunesse.....408
3) Héritage culturel, idéologique et politique de l'antique.....409
4) Archéologie, Histoire et historiographie.....412
5) Voyage d'Italie.....414
6) Théories du roman historique, rapports entre fiction, romanesque et histoire.….415
7) Exotisme et altérité.....418
8) Stéréotypes, archétypes et mythe.....419
9) Autres références critiques.....421
10) Dictionnaires.....425
III. Sitographie.....426
Table des matières.....427