

La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier

François FOLEY

Il s'est déjà écrit beaucoup de choses sur *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier. Si l'on a bien cerné les sources égyptologiques du roman, analysé les différents thèmes abordés, posé une réflexion sur la réécriture de l'histoire, soulevé des pistes sur les procédés descriptifs, et bien d'autres aspects¹, on a par contre peu parlé de sa pratique de l'espace. Cela a-t-il à voir avec le côté mythique qui caractérise ce roman, et ses descriptions qui peuvent sembler, au premier abord, plus près d'une Égypte symbolique que réelle ? Or, cet aspect, plutôt que d'oblitérer l'importance du référent dans l'analyse de l'espace romanesque, rend la question d'autant plus intéressante. En effet, le lien entre le mythe et le référent ne va pas de soi quand on parle de l'Égypte ancienne dans le roman : on peut affirmer, certes, qu'un lieu devient imaginaire par sa transformation en littérature, et laisser l'analyse du référent aux historiens ; mais on peut aussi considérer que le référent, de concert avec le mythe, participe justement à la construction de cet imaginaire, et qu'étudier sa représentation dans un roman s'avère digne d'un essai.

¹ Pour les sources utilisées par Gautier, l'étude de Jean-Marie Carré demeure encore aujourd'hui la référence (« L'Égypte antique dans l'œuvre de Théophile Gautier ») ; Gustave Lefebvre, pour sa part, donne plusieurs sources étymologiques des mots étrangers (« L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Th. Gautier ») ; pour une réflexion sur le genre historique, voir Claudie Bernard (« Démomification et remomification de l'histoire : *Le Roman de la momie* de T. Gautier ») ; Lisette Tohmé-Jarrouche, quant à elle, offre un bon point de départ pour une analyse de la description chez Gautier (« L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art ») ; enfin, pour le thème de la pierre, voir Paolo Tortonese (« Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre »). Pour la référence complètes des articles et ouvrages cités en note, veuillez vous référer à la bibliographie en fin d'article.

Dans *Le Roman de la momie*, la ville de Thèbes possède ce double statut de ville à la fois mythique et référentielle. Mythique, car il semble bien que, jusqu'au 19^e siècle, la représentation que l'on avait de Thèbes devait beaucoup au mythe de la ville ancienne ; référentielle, car à partir des avancées de l'égyptologie, le référent archéologique a certes pris le relais, et Thèbes demeure encore aujourd'hui l'un des sites les plus visités au monde. L'objectif de cette étude consiste donc à montrer que ces deux lectures s'entrecroisent dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier et que cette combinaison contribue à la formation de l'espace romanesque. Nous débiterons par un regard sur la Thèbes telle que nous l'a léguée l'histoire, pour ensuite porter une réflexion sur l'Égypte mythique et le fantasme qui en découle ; enfin, une analyse des descriptions du roman nous permettra de voir comment se construit la ville ancienne de Thèbes chez Gautier et, surtout, quel est son rôle fonctionnel dans le récit.

La « Thèbes aux cent portes »

Que l'on parle de Babylone et de ses merveilleux jardins suspendus, de l'Athènes de Périclès et de son acropole, de la Rome impériale maîtresse de la Méditerranée ou de Carthage, son ennemie orientale, ces grandes villes de l'Antiquité sont devenues des archétypes de la ville à la fois imaginaire et matrice de grandes civilisations. Aujourd'hui cependant, le fantasme repose sur des ruines souvent désolantes, des lieux où les flashes de caméras des touristes ont remplacé les lampes dont les reflets miroitaient sur les étendues d'eau. La richesse d'antan de ces villes ne nous est surtout accessible que par la rêverie, elle-même tributaire de légendes forgées à travers l'histoire. Seuls quelques textes parlent pour elles, des textes qui, la plupart du temps, amplifient l'écho des poètes ayant chanté leur gloire. Il existe cependant une ville où les monuments, parsemés de hiéroglyphes, continuent de raconter son histoire : Thèbes, la capitale religieuse de l'ancienne Égypte.

Or, le nom de cette ville nous plonge déjà dans le mythe. Thèbes est irrémédiablement associée à la « Thèbes aux cent portes » dont parlait Homère, cette ville légendaire qu'on n'a pas man-

qué, et ce dès l'Antiquité, d'associer à la ville de la Haute-Égypte, avec ses temples à colonnades gigantesques². Jean-Claude Goyon souligne pourtant que « Thèbes n'a rien d'une ville [et qu'elle] est en réalité un haut lieu religieux³. » Certes, la Thèbes des Égyptiens était plutôt nommée *Ouaset*, la Ville du Sceptre⁴, et son rôle était fondamentalement religieux, tandis que Memphis était la capitale administrative⁵. Mais Thèbes fut habitée aussi : pour servir et nourrir les milliers de prêtres qui vivaient sur les deux rives du Nil, qui officiant dans les temples de Karnak ou de Louxor, qui dans les temples de la rive occidentale, il fallait bien des artisans, des commerçants, des pêcheurs et des agriculteurs!

Ce qui est indéniable toutefois, c'est qu'il s'agit d'un lieu charnière dans l'histoire de l'Égypte ancienne : c'est le lieu d'où est originaire le dieu Amon-Rê, qui deviendra, selon la coutume égyptienne, la divinité primordiale à travers toute l'Égypte⁶ ; c'est aussi la ville d'où sont parties les armées d'Ahmosis qui ont jeté hors d'Égypte l'envahisseur Hyksos⁷, ce qui l'associera donc autant à la

² Cela sans compter la Thèbes qui a été le théâtre de nombreuses tragédies d'Euripide, Sophocle et Eschyle. Certes, la popularité du mythe d'Œdipe a contribué à la confusion entourant le nom de Thèbes, principalement à cause du Sphinx des énigmes que l'on a souvent confondu avec le sphinx égyptien.

³ Jean-Claude Goyon, *Science et vie*, p. 156.

⁴ Sydney H. Aufrère, *Ibid.*, p. 1. De *Ouas* : le Sceptre, c'est-à-dire l'instrument de la puissance suprême.

⁵ Même à l'époque des 18^e et 19^e dynasties, période fastueuse pour Thèbes, les pharaons ont toujours conservé Memphis, située plus au nord, comme principal lieu de la royauté : c'était d'ailleurs là que le futur pharaon recevait son éducation de la meilleure école du pays.

⁶ Chaque région d'Égypte (ou nome, c'est-à-dire province administrative) avait son dieu tutélaire. Par exemple, Memphis était le lieu de Ptah, dieu de la sagesse ; Héliopolis, le sanctuaire de Rê, la divinité solaire par excellence, etc. Au fur et à mesure que Thèbes acquiert du pouvoir au détriment des autres nomes, Amon-Rê prend une place plus importante dans le panthéon. Enfin, il ne faut pas oublier que, selon la légende, c'est grâce à Amon-Rê qu'Ahmosis a pu chasser l'envahisseur Hyksos et que, quelque trois cents ans plus tard, Ramsès II mettra en déroute l'armée hittite lors de la célèbre bataille de Kadesh.

⁷ Les Hyksos, qui continuent de diviser les égyptologues quant à leur réelle provenance (ils viendraient tout bonnement d'Asie), ont occupé le territoire de la Basse-Égypte de 1730 à 1580 av. J.-C. environ. Loin de constituer des envahisseurs tyranniques, ils ont respecté la tradition pharaonique — comme beaucoup d'autres

puissance pharaonique qu'à la réunification des Deux Terres ; enfin, pendant toutes les 18^e et 19^e dynasties, elle demeurera le centre névralgique du pays et ce, même si Akhénaton et Ramsès II iront se faire construire une nouvelle capitale plus au nord⁸. C'est aussi à Thèbes que l'on retrouve les deux temples principaux d'Égypte, Karnak et Louxor, sur la rive orientale ; c'est là que se font couronner les rois des ces dynasties, et qu'ont lieu les fêtes principales. C'est toujours à Thèbes, sur la rive occidentale cette fois, que l'on retrouve les temples des millions d'années, temples funéraires où le roi allait puiser l'énergie nécessaire à sa fonction, de même que les tombeaux de la Vallée des Rois. Lieu de couronnement et d'ensevelissement à la fois, Thèbes représente le cycle de la vie et celui de la mort, si chers aux Égyptiens. Il est d'ailleurs presque impossible d'éviter cette répartition entre les deux rives dans une mise en scène située à Thèbes, au risque de se retrouver dans une ville totalement imaginaire. Nous verrons plus loin que Gautier, en ce sens, est généralement resté fidèle au référent.

La ville de Thèbes est aussi géographiquement une ville charnière pour les Égyptiens : en marquant la frontière entre les Deux Terres, c'est-à-dire la Basse et la Haute-Égypte, elle est au carrefour de l'axe nord/sud, et elle représente parfaitement, par son partage entre les deux rives orientale et occidentale, le carrefour de l'axe est/ouest. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle est la ville cardinale par excellence, tant du point de vue historique que géographique. Aucun roman portant sur l'Égypte ancienne ne peut éviter au moins de la nommer ; et la mettre en scène, c'est entrer au cœur même de la vie des anciens Égyptiens.

envahisseurs après eux — et ont importé en Égypte certaines traditions, comme l'usage du cheval et du char de guerre.

⁸ Le choix de se faire construire une nouvelle capitale s'explique, chez Akhénaton, par la volonté de fonder une ville en l'honneur d'Aton, sur le tertre originel d'où aurait émané le créateur ; chez Ramsès II, le choix s'avérait plutôt politique et militaire, Pi-Ramsès étant plus près des frontières d'un pays dont l'empire allait jusqu'à la Syrie actuelle. On peut aussi supposer, dans le cas d'Akhénaton, qu'il ait voulu prendre ses distances face au clergé d'Amon de Thèbes, dont le pouvoir, de plus en plus grand, n'était pas que religieux.

La Cité ambiguë d'Égypte

Comme pour la ville de Thèbes, le statut de l'Égypte elle-même est ambigu puisque cette dernière est prise dans un entre-deux à la fois géographique et historique. D'abord, elle est géographiquement enserrée entre les déserts d'une part, et les plans d'eau que sont la Méditerranée et la Mer Rouge d'autre part ; mais surtout, elle est historiquement située à la frontière de l'Occident et de l'Orient, car elle a longtemps constitué le lien entre le monde grec et l'Asie. Elle a, de plus, toujours constitué une civilisation relativement autonome, reposant sur un territoire unique, et n'a été, dans sa période pharaonique, que très peu influencée par les autres civilisations. Selon Alain Zivie, c'est cette insularité qui l'a dotée « de caractéristiques presque miraculeuses⁹ » qui ont marqué les premiers voyageurs s'étant rendus sur la terre des pharaons. Nourrie par le Nil, ce fleuve dont la crue laissait un limon fertile, la civilisation égyptienne a pu croître exceptionnellement, et devenir le premier producteur de céréales du monde méditerranéen. Cela a également contribué à apporter de l'eau au moulin du mythe, qui a fait de l'Égypte une terre luxuriante, souvent comparée à une sorte

⁹ Alain Zivie, « Rêves d'identité et identités rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », p. 166. Est-ce cette insularité qui l'a presque d'emblée associée au mythe de l'Atlantide ? Révélée par Platon (le *Timée* et, surtout, le *Critias*), l'existence de l'Atlantide n'a cessé depuis d'alimenter un certain fantasme occidental ; elle représente aussi la ville imaginaire par excellence, car « [s]ituée dans une île inconnue [...] édifée autour d'une montagne, tout est colossal en elle, les monuments et les statues ». (Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, p. 46) Il s'agirait donc d'un lieu des origines, d'une ville façonnée par les dieux (Poséidon l'aurait édifée par amour pour Clito). Selon Roudaut, ses habitants ont été incapables d'y maintenir la justice ; les dieux courroucés l'auraient alors engloutie. Seul un prêtre égyptien aurait conservé en mémoire le récit, d'où l'inférence que l'on n'a pas manqué de faire depuis l'Antiquité sur son lien avec l'Égypte et qui culmine aujourd'hui avec des interprétations assez loufoques voyant dans le sphinx et les pyramides les restes du legs scientifique des Atlantes aux Égyptiens. Est-il nécessaire d'ajouter que ces derniers n'ont pas commis la même erreur que leurs prédécesseurs ? Ils ont en effet réussi à maintenir la justice dans leur cité colossale par le biais du pharaon, véritable incarnation vivante du dieu et garant de l'ordre.

de paradis terrestre¹⁰. Comment ne pas voir ici le fantasme occidental par excellence, qui voyait dans l'Orient la terre des origines ? Alain Zivie souligne à juste titre que

[les égyptologues] n'ont pas pu faire autrement que de se situer et que de situer l'Égypte ancienne par rapport à la question de l'Orient, par rapport à l'Orient tout simplement [...]. Mieux même, les peuples de l'Orient pouvaient être envisagés comme un ensemble et avoir une histoire ancienne qui leur était commune. Et l'Égypte n'était alors qu'un élément de cet ensemble¹¹.

Toutefois, la place de l'Égypte demeure particulière dans le fantasme occidental ; cet Orient dont nous venons de parler, nous dit Zivie,

il est possible de ne pas le voir, de l'ignorer et de projeter sur le réel le mythe de l'insularité égyptienne, de l'altérité radicale de cette culture et de ce pays. C'est alors le triomphe du thème, du cliché même, de l'éternelle Égypte¹².

A la fois lieu charnière et pays d'exception, l'Égypte avait certes de quoi enflammer l'imagination des voyageurs et, plus tard, des romanciers.

L'Égypte ancienne est aussi à la croisée des chemins de la mythologie grecque et du fantasme de l'Orient. En effet, jusqu'au 19^e siècle, les connaissances sur l'Égypte ancienne sont plutôt imprégnées du mythe grec. Et, comme tous les voyageurs des 18^e et 19^e siècles qui suivent, en Terre Sainte, les traces de leurs lectures bibliques, ceux qui vont en Égypte marchent sur les traces livrées des voyageurs et historiens grecs, tel Hérodote¹³. On sait aussi

¹⁰ Gilbert Durand (dans « Une autre cité : l'Égypte », p. 173) souligne en outre que la peinture a presque toujours représenté « l'Égypte imaginaire comme un beau et luxuriant paysage, verdoyant, où serpentent des rivières. »

¹¹ Alain Zivie, *loc. cit.*, p. 168-169.

¹² *Ibid.*, p. 168.

¹³ Selon François Hartog (dans « Les Grecs égyptologues »), la fascination qu'a opérée l'Égypte sur Hérodote tient plus du fait que ce dernier voyait l'écriture hiéroglyphique comme étant de l'ordre du savoir plutôt que de l'occulte. En outre, lorsqu'il parle de l'ancienneté de cette civilisation, Hartog souligne qu'« [elle] explique aussi [que les anciens Égyptiens] aient été, dans le domaine religieux, des inventeurs : les premiers à régler les rapports entre les hommes et les dieux, à fixer

que, depuis les temps gréco-romains, on a cherché à donner une même origine aux civilisations grecque et égyptienne¹⁴. Cette origine commune a cependant connu bien des développements, et d'Hérodote à Porphyre, l'image de l'Égypte chez les Grecs se transforme. Comme le souligne François Hartog :

D'abord lointain pays de médecins et aux mille merveilles, l'Égypte devient, mais dans une distance culturelle sûre d'elle-même, terre d'emprunt pour la religion grecque [...]. Puis comme enchâssée entre les deux figures, elles-mêmes liées, de Pythagore et de Platon, elle se réduit jusqu'à n'être plus qu'un espace à la fois abstrait, sorte de pur signifiant, qu'habitent les philosophes et tout bruisant de cette profuse littérature anonyme, mise, entre autres, sous le nom d'Hermès trois fois grand¹⁵.

On aura bien reconnu ici l'Hermès Trismégiste¹⁶ des Grecs souvent identifié au dieu Thot, le dieu de la connaissance des Égyptiens. Dans les deux cas, il s'agit du fantasme des mystères cachés, d'une quête dont le but est de soulever le fameux voile d'Isis. Ici, le mythe et le fantasme de l'Orient se croisent : l'Orient est en effet la terre des vérités primordiales, le lieu de la naissance de la lumière, celui des apparitions et celui d'où vient la voix de Dieu, bref un lieu imaginaire qu'on oppose au pragmatisme occidental. La Grèce et l'Orient trouvent également un terrain commun dans le mythe

les règles de la piété et à organiser les cultes. Aussi Hérodote ne doute-t-il pas que, pour l'essentiel, la religion des Grecs est d'origine égyptienne. » (p. 47) Par contre, Hartog insiste sur le fait qu'Hérodote ne privilégiait pas la civilisation égyptienne à la sienne propre, les Égyptiens demeurant des *Barbares*, le Barbare étant ici vu comme « celui qui ignore la *polis* et vit soumis à un roi. » (p. 49)

¹⁴ L'histoire de l'art nous démontre également que l'anticomanie teintait de son aura l'égyptomanie, encore dans ses balbutiements avant l'Expédition d'Égypte de Bonaparte. Cela a par ailleurs apporté une confusion au niveau artistique, qui s'est fort heureusement résorbée par la suite : en effet, l'art grec, basé sur l'harmonie et la beauté, avait peu en commun avec l'art égyptien, qui visait la pérennité à travers la monumentalité.

¹⁵ François Hartog, *loc. cit.*, p. 58.

¹⁶ « Hermès Trismégiste (trois fois très grand), ainsi appelé parce que, selon la légende accréditée par Hermias d'Alexandrie dans ses *Scolies*, il avait vécu trois fois en Égypte, et qu'à sa troisième vie il s'était souvenu des deux précédentes, ce qui lui donnait un triple savoir. » (Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, p. 50) Une croyance ancienne soutenait même qu'il avait fait bâtir une ville idéale dans l'est de l'Égypte, qui se serait appelée *Adocentyn* (Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 163-164).

d'Orphée¹⁷ : sans vouloir tomber dans une lecture mythocritique, qui exigerait à elle seule tout un travail, nous pouvons affirmer que ce mythe est assez explicite dans le roman de Gautier qui raconte la sortie hors d'un tombeau d'une femme — en fait, d'une femme à mi-chemin entre la vie et la mort, c'est-à-dire d'une momie — par un archéologue et un lord anglais, celui-ci étant tombé rétrospectivement amoureux de la belle morte. Enfin, le croisement entre la Grèce et l'Orient s'incarne dans le personnage du marchand grec Argyropoulos, celui-là même qui « déterre des Pharaons, et [qui les vend] aux étrangers¹⁸. » Non seulement fait-il le lien entre la terre d'Égypte et les personnages occidentaux en tant que Grec, mais aussi, de par son statut de marchand, il est celui qui pratique la transition entre l'Égypte et le monde occidental. Comme le souligne Claudie Bernard, ce personnage

dont la patrie représente le mi-chemin géographique et la transition culturelle entre l'Orient ancien et l'Occident moderne, remplit sur tous les plans un rôle d'*intermédiaire*¹⁹.

Le fantasme de l'Orient, quant à lui, n'est pas en reste. Dès le début du texte contenu dans le papyrus que, pour suivre l'exemple de Claudie Bernard, nous appellerons désormais métadiégèse²⁰, apparaît le nom *Oph* ; le narrateur nous donne d'emblée une explication entre parenthèses du mot : c'est, paraît-il, le nom égyptien de

¹⁷ Selon François Hartog (*loc. cit.*), Orphée fait d'ailleurs partie d'une longue liste de *grands esprits* qui auraient fait le pèlerinage en Égypte avec les Homère, Platon, et Pythagore.

¹⁸ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 37. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués entre parenthèses par l'abréviation *RM* suivie de la page.

¹⁹ Claudie Bernard, *loc. cit.*, p. 468. Une scène du roman démontre aussi le caractère ambigu du personnage. Désespéré par un cul-de-sac dans le tombeau qu'il investit en compagnie de Lord Evandale et de Rumphius, Argyropoulos se met alors à chercher une issue secrète : le narrateur affirme que « dans son désespoir, il mêlait la réalité de l'architecture égyptienne aux chimériques bâtisses des contes arabes. » (*RM*, p. 55).

²⁰ Claudie Bernard (*Ibid.*) distingue le récit diégétique (le prologue), du récit métadiégétique (le récit raconté par le papyrus). Elle se base ici sur la terminologie proposée par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238-239.

Thèbes²¹. Nous sommes donc plongés d'entrée de jeu dans un récit ancien, à la limite du conte. Le nom étranger — et étrange — dresse un rapport entre la ville réelle et la ville imaginaire ; c'est un nom qui plonge le lecteur dans un monde oriental, lointain, voire même biblique. Cependant, si dans la diégèse c'est le nom de Thèbes qui est utilisé — ce qui est normal, puisque nous sommes, à ce stade du roman, au 19^e siècle — tout le long de la métadiégèse, le nom *Oph* alternera avec *Thèbes*²². Simple oubli d'un auteur qui devait produire à un rythme rapide des textes à paraître en feuilleton²³ ? Ou simple jeu d'alternance pour démontrer qu'il s'agit de la même ville ? Sur cette particularité de l'œuvre, tout le monde est, semble-t-il, demeuré muet. Mais cet aspect ne doit nullement occulter cette relance de l'imaginaire que provoque le nom à consonance orientale.

Toujours dans cette même veine fantasmatique teintée de mythologie, Gautier donne aux *hiéroglyphites*²⁴ du pharaon une apparence de mage oriental :

[...] c'étaient des personnages d'un aspect formidable et mystérieux, la tête rasée, chaussés de souliers de byblos, vêtus de longues robes de lin, tenant en main des bâtons gravés d'hiéroglyphes [...]. (RM, p. 232)

A un moment donné, face au pharaon, l'un d'eux déclare :

[...] tu nous as fait venir du fond des chambres secrètes, où, sous des plafonds constellés, à la lueur des lampes, nous rêvons, penchés sur des papyrus indéchiffrables, agenouillés devant les stèles hiéroglyphiques aux sens mystérieux et profonds, crochetant les secrets de la nature, calculant la

²¹ En fait, il s'agit d'un nom que Gautier a trouvé chez Champollion, et qui serait plutôt le nom égyptien du temple de Louxor.

²² En fait, dès la page suivante (RM, p. 82), il est dit que « tout ne dormait pas dans Thèbes [...] ». Vient ensuite une alternance : « Oph, la colossale cité, ne renfermait plus, etc. » (p. 98) ; « Thèbes, à ce moment, devait être déserte [...] » (p. 106) ; « [...] Oph se déployait avec ses palais, etc. ». (p. 109) Dans un même ordre d'idées, le nom de Moïse, ainsi mentionné dans la diégèse, devient *Mosché* dans la métadiégèse.

²³ *Le Roman de la momie* a paru en feuilleton dans *Le Moniteur universel* du 11 mars au 6 mai 1857. Il a paru en volume l'année suivante chez Hachette.

²⁴ Selon Gustave Lefebvre (*loc. cit.*, p. 18), il s'agirait d'un mot inventé par Gautier.

force des nombres, portant notre main tremblante au bord du voile de la grande Isis [...]. (RM, p. 232-233)

Comme nous pouvons le constater, ces prêtres ont un réel penchant hermétique. Ainsi, lorsqu'il se trouve devant les prodiges de Mosché et d'Aharon, leur doyen déclare qu'il lui « tarde de reprendre la lecture d'Hermès Trismégiste » dont les mystères le fascinent plus que les « tours de passe-passe ». (RM, p. 234) Il va de soi qu'ici cet aspect mystérieux associé aux hiéroglyphes vient du fantasme, généralement associé à l'Orient, de la langue originelle perdue dans la nuit des temps, dont le hiéroglyphe, de par son statut d'idéogramme, serait le signifiant. Paolo Tortonese a souligné le rôle des hiéroglyphes chez Gautier comme une caractéristique du monde opaque des signifiants, le seul monde visible, qui cache le monde des signifiés ; selon Tortonese, non seulement Gautier aurait été manifestement conscient de l'incapacité du langage à rendre parfaitement la peinture, mais il savait aussi que le monde est une énigme à déchiffrer²⁵.

L'Occident a donc instauré l'Orient comme terre des origines. Mais celles-ci sont plutôt symboliques que réelles, et se perdent souvent dans une atemporalité. Jean Roudaut, dont la réflexion sur les villes imaginaires porte en partie sur les origines mythiques des villes, souligne à juste titre que, puisque la ville est « une création lente et collective [...] elle est donc marquée par une histoire dont la durée imaginaire est sans origine²⁶. » Selon Roudaut, la ville imaginaire consiste en la cohabitation d'une archéologie — qui est un fantasme du passé — et d'une eschatologie, car ces villes inscrivent à l'intérieur d'elles-mêmes leur *décrépitude future*. Origine et futur cohabitent donc dans ce fantasme de la ville parfaite que constitue la ville imaginaire, dont les deux modèles emblématiques demeurent Babel et Jérusalem, toutes deux, par ailleurs, situées en Orient. Ce qui caractérise la première, c'est qu'elle « tend à représenter la conquête d'un état supérieur de l'être et son édifica-

²⁵ Paolo Tortonese, *loc. cit.*

²⁶ Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 11. Ce que Roudaut nomme *ville imaginaire* est la ville telle que transformée par la littérature. Ainsi, dans son cas, « [u]ne ville à référent ne s'oppose pas nécessairement à une ville imaginée. » (p. 28)

tion²⁷ » : la ville devra en effet, dans sa géographie, représenter le parcours de la vie des humains qui l'habitent, des bas-fonds à la citadelle — ou acropole — qui en forme la crête. Ce qui caractérise la seconde, c'est le fantasme de la perfection ; en effet, la ville imaginaire ne peut se penser sans recourir au mythe de la Jérusalem céleste, ville parfaite dans tous ses aspects²⁸. Ainsi, selon Roudaut,

[toute] ville imaginaire, même si elle ne retient pas, en son évocation, le nom de Jérusalem, est symboliquement une Jérusalem, car elle tend à faire de la ville la représentation figurée d'une vision de l'univers spirituel²⁹.

Notons que pour Roudaut, la ville n'a pas qu'« un rôle de décor³⁰ », ne cherche pas à « accorder au lecteur l'illusion que le texte transcrit une réalité³¹ », mais constitue la représentation terrestre d'un idéal qui la rapproche d'une *théologie* :

la ville terrestre ne serait pas, si la cité céleste ne cautionnait son existence éphémère, et, se donnant pour son modèle absolu, n'orienterait nos essais dans la voie d'un accomplissement³².

Dans un même ordre d'idées, Gilbert Durand a tenté de « montrer comment la terre d'Égypte [...] a sa place nécessaire comme socle et condition de la Cité Spirituelle dont la Jérusalem salomonienne fut le paradigme³³. » Pour lui, l'Égypte est la *Cité de passage et d'ambiguïté* par excellence : d'une part, par sa situation géographique et culturelle qui la place à la frontière de l'Orient ; d'autre part, par la place qui lui est assignée dans la Bible. Lieu de passage, terre d'exil, où le mythe de Joseph préfigure celui de la Sainte Famille du Nouveau Testament, et point de départ de

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸ Selon l'*Apocalypse* de Jean, elle serait construite en forme de croix constituée de quatre carrés, entourée de trois enceintes, et percée de douze portes : tout mène au chiffre 12, le chiffre de la perfection et de la plénitude selon la numérogie (*Ibid.*, p. 116-117).

²⁹ *Ibid.*, p. 117.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Gilbert Durand, *loc. cit.*, p. 176.

l'Exode, l'Égypte représente aussi la mort, cet autre passage³⁴. Lieu où se rejoignent à la fois l'histoire et le mythe, l'Égypte ancienne est depuis longtemps prédestinée à devenir l'un des hauts lieux de l'imaginaire en littérature. Même si Gautier était marqué par la fascination qu'a éprouvé son siècle pour l'Orient et, partant, pour l'Égypte, nous pouvons affirmer sans ambages qu'il a jeté son dévolu sur un imaginaire dont l'origine était déjà lointaine et ambiguë.

De la ville au texte

Qu'en est-il maintenant de la ville même de Thèbes dans le roman de Gautier ? Comme nous l'avons déjà souligné, elle oscille entre le mythe et le référent archéologique et ce, dès l'Antiquité. Chez les Grecs, c'est la *Diospolis Magna*, la « grande cité de Zeus ». A partir de l'expédition de Bonaparte en Égypte, les connaissances sur l'Égypte ancienne vont progresser rapidement — quoique des imprécisions vont subsister jusqu'au déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion — mais la vision de Thèbes sera toujours teintée du mythe. Champollion n'y a pas échappé, lui qui, comme les savants de l'expédition d'Égypte, et malgré ses connaissances de l'écriture hiéroglyphique, voyait dans Karnak et Louxor le palais des pharaons, comme le démontrent ces quelques extraits d'une lettre envoyée à son frère le 24 novembre 1828, lors de son premier voyage en Égypte :

[...] *Thèbes!* Ce nom était déjà bien grand dans ma pensée : il est devenu colossal depuis que j'ai parcouru les ruines de la vieille capitale, l'aînée de toutes les villes du monde [...]. Je vis d'abord *Louqsor*, palais immense [...]. J'allai enfin au palais ou plutôt à la ville de monuments, à *Karnac*. Là m'apparut toute la magnificence pharaonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand [...]. Il suffira d'ajouter, pour en finir, que

³⁴ Il serait hors de notre propos de reprendre ici les ramifications déployées par l'analyse de Durand. Disons pour résumer qu'elle tente de définir ce qu'il nomme *La Cité d'Égypte*, en insistant principalement sur ces deux *massifs synchroniques* que sont le mythe d'Isis et le thème de l'itinérance. Par ailleurs, il y aurait beaucoup à dire sur le rapport qu'entretient la mort avec l'imaginaire de l'Égypte ancienne, en particulier dans le roman de Gautier ; soulignons pour l'heure que la momie de Tahoser, à mi-chemin entre la vie et la mort, constitue le parfait représentant de cette ambiguïté qui caractérise l'Égypte ancienne.

nous ne sommes en Europe que des Lilliputiens et qu'aucun peuple ancien ni moderne n'a conçu l'art de l'architecture sur une échelle aussi sublime, aussi large, aussi grandiose, que le firent les vieux Égyptiens ; ils concevaient en hommes de cent pieds de haut, et nous en avons tout au plus cinq pieds huit pouces³⁵.

La ville de pierre, dont les constructions — en partie — résistent au temps, ne peut que symboliser l'éternité ; elle ne peut trouver son origine que dans un temps *hors du temps*, comme la Jérusalem céleste ou l'Égypte éternelle. Mieux, le gigantisme de la cité, les pylônes, les obélisques, toute cette structure verticale montre qu'il s'agit d'une cité édifiée pour les dieux, voire même par les dieux, mieux faite pour des divinités que pour des humains, comme le symbolise parfaitement le mythe de l'Atlantide³⁶. D'ailleurs, celui qui la gouverne, le pharaon, est lui-même un dieu vivant, un être de pierre, comme en témoigne la description qu'en fait Gautier :

On eût dit que ces yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini ; les objets environnants ne paraissaient pas s'y refléter. Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, l'isolement du demi-dieu qui n'a pas de semblables parmi les mortels, le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe avaient figé à jamais cette physionomie implacablement douce et d'une sérénité granitique. (*RM*, p. 120-122)

Or, cette volonté d'élévation, que l'on associe volontiers à ces anciens peuples, n'est-elle pas la surimposition d'un regard judéo-chrétien, donc monothéiste, sur une civilisation qui ne connaissait que le polythéisme³⁷ ? Dans une réflexion sur ce que nous pourrions traduire par les *propriétés physiques des lieux*, Leonard Lutwack souligne que la *verticalité* est prépondérante dans les anciennes cosmologies, et qu'en marquant de façon très nette une *polarisation des extrêmes*, elle crée par le fait même une *échelle des valeurs* :

³⁵ Jean-François Champollion, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, p. 158-161.

³⁶ Cf. note 9.

³⁷ A condition, bien sûr, que nous laissions de côté l'épisode amarnien, c'est-à-dire la période du pharaon Akhénaton, en lequel plusieurs voudraient voir le premier monothéisme de l'histoire.

Great depths as well as great heights are often held sacred, for there the middle place, earth, is intersected by realms inhabited by gods, and there the extraordinary man may be favored spiritually [...]³⁸.

Mais il souligne aussi à juste titre que cette échelle des valeurs a subi quelques transformations sous la Chrétienté : « Christianity associated the high place with good and the low with evil, although pre-Christian concepts made no regular distinction of that sort [...] »³⁹. » Si, chez Champollion, il y a déjà une ébauche de cette association entre la hauteur des monuments et la grandeur du peuple qui les a érigés, on retrouve chez Gautier le même discours, mais visiblement enraciné dans une vision judéo-chrétienne de l'Égypte ancienne⁴⁰.

Ce discours peut se caractériser de deux façons : d'une part, par un schéma vertical, et d'autre part, par le référent biblique. En effet, *Le Roman de la momie* repose sur une construction verticale, qui va du Ciel aux Enfers. Ainsi, par rapport aux monuments s'élevant vers le ciel, se trouve le monument souterrain, symbolisant le monde infernal : le tombeau de Tahoser. Par exemple, lorsque les personnages en découvrent l'entrée, « une bouffée d'air brûlant s'échappa de l'ouverture sombre, comme de la gueule d'une fournaise. » (*RM*, p. 47) De même, une fois à l'intérieur, il est question d'une chaleur si intense qu'un des personnages s'exclame : « nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre ? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être bien loin du séjour des damnés. » (*RM*, p. 49) Ce tombeau est, bien sûr, situé dans la Vallée des Rois, appelée dans le roman *Biban-el-Molouk*⁴¹, qui est le lieu mis en scène au tout début du roman. Mais

³⁸ Leonard Lutwack, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », p. 39.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Le discours passionnel que tient le pharaon à Tahoser dans le roman de Gautier est en ce sens emblématique de ce syncrétisme. Loin de correspondre à la réalité pharaonique, il est plutôt de l'ordre du fantasme occidental de s'égaliser à Dieu : « Je te donne l'Égypte [...] ; je t'aurai d'autres royaumes, plus grands, plus beaux, plus riches. Si le monde ne te suffit pas, je conquerrai des planètes, je détrônerai des dieux. » (*RM*, p. 220)

⁴¹ Nom arabe qui signifie littéralement *Les deux portes des Rois*.

ce lieu désertique nous est présenté par Gautier comme un lieu des origines où les pierres et le sable sont là de toute éternité :

On eût dit les tas des cendres restés sur place d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire [...]. (*RM*, p. 42)

En plus de nous ramener au mythe de l'Égypte éternelle, cette description nous rappelle la Genèse, qui trouve son pendant dans l'épisode de l'Exode présenté à la fin du roman. En effet, toute la dernière partie du roman est une longue paraphrase biblique qui reprend presque tous les points essentiels de l'Exode dans sa partie *égyptienne*, sauf quelques détails comme l'ordre des fléaux, qui est ici légèrement réorganisé. Entre la Genèse et l'Exode⁴² se profilera donc toute une histoire où le monde pastoral s'opposera au monde de la ville, qui ne sera pas perçu ici comme un lieu de corruption de l'âme mais comme un lieu d'immobilité.

Ce n'est évidemment pas un hasard si le monde pastoral tel que décrit dans le roman appartient aux Hébreux : c'est effectivement dans le domaine de Poëri que se déroulent toutes les scènes pastorales, conformes à l'imagerie occidentale. Situé de l'autre côté du Nil, donc face aux immenses temples de Karnak et de Louxor que Gautier, comme Champollion, prend pour des palais, le domaine de Poëri constitue le contraste nécessaire à la magnificence, l'envers de la richesse que contiennent tous les palais décrits dans le roman. La ville ne peut qu'être grandiose face au monde pastoral : elle représente en effet l'élévation vers la divinité ; et à l'opposé le monde pastoral ne peut qu'être l'exemple d'humilité, de simplicité d'une vie originelle. Ce mythe, prépondérant dans la pensée des Lumières, transparait dans la description de la villa et du domaine de Poëri ; ainsi, ce dernier habite une villa « peinte de couleurs tendres et riantes » (*RM*, p. 144), contenant un pavillon

⁴² Le lien avec la Genèse et l'Exode concerne également les personnages. Ainsi, plusieurs rapprochements sont possibles entre Poëri, qui est l'intendant du pharaon, et Joseph. Aussi, Poëri, avec l'accord de Ra'hel qu'il aime, accepte l'offre de Tahoser d'être sa femme. Cet épisode, calqué sur celui où Jacob prit deux épouses, Rachel et Léa, est explicitement lié à la Genèse (*Genèse*, 29, 15-30), comme il est dit dans le texte lui-même (*RM*, p. 201).

devant lequel on trouve « une immense plantation de vignes » (*RM*, p. 145) et un jardin ayant « un aspect de gaieté, de repos et de bonheur » (*RM*, p. 146). Pour couronner le tout, Poëri est décrit comme « le mélancolique habitant de la villa » (*RM*, p. 148).

Le roman est donc construit en grande partie sur l'opposition entre les deux rives du Nil. Cependant, ces dernières ont aussi un point commun : le gigantisme. La comparaison que fait Gautier entre la montagne de pierre que constitue la Vallée des Rois et les *palais* situés de l'autre côté du Nil le démontre bien. Ainsi, la vallée se présente au narrateur comme une *muraille* où

l'œil discernait vaguement d'informes restes de sculptures rongés par le temps et qu'on eût pu prendre pour des aspérités de la pierre, singeant les personnages frustes d'un bas-relief à demi effacé [...]. Leurs parois montaient presque verticalement à une grande hauteur et déchiraient leurs crêtes irrégulières d'un blanc grisâtre sur un fond de ciel indigo presque noir, comme les créneaux ébréchés d'une gigantesque forteresse en ruine. (*RM*, p. 40)

A l'opposé, les descriptions que fait le narrateur de Thèbes ne semblent que des versions romanesques de l'étonnement de Champollion. Le roman contient deux descriptions à grande échelle de Thèbes⁴³. La première se situe au début de la métadiégèse, et se caractérise par une description en perspective de Thèbes déserte, tous les habitants étant cachés, le soleil chauffant la ville à blanc :

Au bout des rues désertes, et au-dessus des terrasses, se découpaient, dans l'air d'une incandescente pureté, la pointe des obélisques, le sommet des pylônes, l'entablement des palais et des temples, dont les chapiteaux, à face humaine ou à fleurs de lotus, émergeaient à demi, rompant les lignes horizontales des toits, et s'élevant comme des écueils parmi l'amas des édifices privés. / De loin en loin, par-dessus le mur d'un jardin, quelque palmier dardait son fût écaillé, terminé par un éventail de feuilles dont pas une ne bougeait, car nul souffle n'agitait l'atmosphère [...]. (*RM*, p. 81-82)

La verticalité est bien mise en évidence ici, puisque ce ne sont que les sommets qui sont perceptibles, celui des édifices ou des pal-

⁴³ Il y en a une troisième, qui présente Thèbes au moment où le pharaon rêve sur son balcon, toujours courroucé par la disparition de Tahoser. Mais dans ce cas-ci, la description est teintée par le crépuscule, et ne présente pas de véritable variation par rapport aux deux autres.

miers. Toutefois, ce passage met également en valeur la perspective horizontale, car la ville semble s'étendre très loin — en fait, la description ne nous donne pas de limite horizontale, rien que la limite verticale. La seconde description de la ville nous montre cette fois-ci les deux rives, mais vues du côté de la rive ouest. Ici aussi les endroits sont déserts, le peuple étant rassemblé dans une immense arène extérieure pour célébrer le retour du pharaon triomphant d'une campagne en Nubie. Le prétexte de l'absence d'êtres humains permet ainsi au descripteur de n'insister que sur les détails architecturaux des lieux qu'il décrit :

[...] au fond, se découpait la gigantesque silhouette du palais de Rhamsès-Méïamoun, avec ses pylônes démesurés, ses murailles énormes [...] ; plus au nord, les deux colosses qui trônent avec une pose d'éternelle impassibilité, montagne de granit à forme humaine, devant l'entrée de l'Aménophium, s'ébauchaient dans une demi-teinte bleuâtre, masquant à demi le Rhamesseum plus lointain et le tombeau en retrait du grand prêtre, mais laissant entrevoir par un de ses angles le palais de Méneptah⁴⁴. (*RM*, p. 106)

Puis, le regard du narrateur se tourne vers la rive est, et nous offre une description en perspective de tout le temple de Karnak jusqu'au temple de Louxor, incluant l'allée de sphinx, dont nous ne donnons que le début :

[...] les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabique, la masse gigantesque du palais du Nord, que l'éloignement pouvait à peine diminuer, et qui dressait ses montagnes de granit, sa forêt de colonnes géantes, au-dessus des habitations à toit plat./ Devant le palais s'étendait une vaste esplanade descendant au fleuve par deux escaliers placés à ses angles ; au milieu, un dromos de criosphinx, perpendiculaire au Nil, conduisait à un pylône démesuré, précédé de deux statues colossales, et d'une paire d'obélisques dont les pyramidions dépassant sa corniche découpaient leur pointe couleur de chair sur l'azur uni du ciel. (*RM*, p. 107-108)

⁴⁴ Le palais de Rhamsès-Méïamoun est en fait le palais de Ramsès III, situé à Médinet-Habou ; les deux colosses sont bien sûr les deux colosses de Memnon, appellation impropre pour désigner les deux statues qui trônaient à l'entrée du temple funéraire d'Amenhotep III (nommé ici l'Aménophium) ; le Rhamesseum, qui s'écrit aujourd'hui *Ramesseum*, est le temple funéraire de Ramsès II ; enfin, le palais de Méneptah est le temple funéraire de Séthi 1^{er}, situé à Gourna.

Le champ lexical utilisé (*gigantesque, géantes, démesuré, colossales*, etc.) démontre sans conteste le caractère presque irréel de la ville décrite. Comparée à une *forêt de colonnes géantes*, celle-ci finit par se confondre avec la végétation toute en hauteur des palmiers que nous avons évoquée précédemment. Cette incrustation de la ville dans la nature, outre le fait qu'il s'agisse d'un trait caractéristique du romantisme, nous amène à voir le paysage comme un tout. Au risque de répéter ce lieu commun baudelairien, nous pouvons affirmer sans ambages que tout est en correspondance chez Gautier ; les personnages, de même, sont intimement liés au lieu qu'ils habitent. Plus précisément, ils sont conformes à la fois au lieu habité et à l'idée que se fait Gautier de l'Égypte, comme d'un monde lié à l'art : Lord Evandale, dandy anglais, se sent malgré tout parfaitement à l'aise sur cette terre d'Orient, d'autant plus que « sa tête pure, mais froide, semblait une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs⁴⁵ [...] » (*RM*, p. 30) ; Rumphius, l'égyptologue, est comparé à un ibis, « aspect tout à fait convenable d'ailleurs et presque providentiel pour un déchiffreur d'inscriptions, et de cartouches hiéroglyphiques [...] » (*RM*, p. 33) ; Argyropoulos, le marchand grec dont nous avons parlé précédemment, est tour à tour comparé à un *épervier*, une *momie* et un *singe* ; Tahoser, décrite sous sa forme momifiée (dans la diégèse) ou vivante (dans la métadiégèse), est d'une beauté parfaite, qu'elle soit offerte à la vue couverte par les bandelettes ou par les bijoux⁴⁶ ; le Pharaon, quant à lui, est décrit comme taillé dans le granit ou le basalte, comme nous l'avons mentionné précédemment ; Poëri et Ra'hel, les deux Hébreux, sont décrits comme des beautés simples correspondant au monde pastoral dans lequel ils vivent ; Tamar, la servante de

⁴⁵ Jeune grec, favori de l'empereur romain Hadrien, et vraisemblablement mort noyé dans le Nil, Antinoüs a été par la suite divinisé et, par conséquent, égyptianisé. La découverte de plusieurs statues à son effigie lors des fouilles de la Villa d'Hadrien en Italie au XVII^e siècle a donné naissance à un syncrétisme qui deviendra récurrent en histoire de l'art, où l'on finira par associer la figure de l'Antinoüs, vêtu de façon égyptienne, au télamon.

⁴⁶ Françoise Court-Pérez (« Le rêve de l'antiquité », p. 295) souligne que « les bijoux ont pour fonction essentielle de transformer la chair féminine en la dissimulant d'abord derrière un éclat précieux ; ils enchâssent le corps en le sacralisant et en le transformant en idole. »

Ra'hel qui trahira Tahoser, est tour à tour comparée à des animaux ou des êtres effrayants (*gypaète, chauve-souris, hibou, araignée, insecte* ou *momie*) ; enfin, dans la métadiégèse, les fellahs sont présentés surgissant du sable « comme une légion de noires fourmis. » (*RM*, p. 44) De même, les personnages qui n'apparaissent qu'à l'arrière-plan dans le roman, que nous pourrions appeler les *figurants*, se fondent dans les lieux, à l'image des personnages représentés sur les fresques. Ainsi, une musicienne de Tahoser est-elle agenouillée « dans cette attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées [...] » (*RM*, p. 90) ; plus loin, les « musiciennes, les danseuses et les suivantes se [retirent] silencieusement à la file, comme les figures peintes sur les fresques [...] » (*RM*, p. 94-95) ; enfin, les favorites du pharaon, délaissées au profit de Tahoser, « s'appuyaient silencieusement à la muraille peinte, tâchant de se confondre par leur immobilité avec les figures des fresques. » (*RM*, p. 182)

Bien que des personnages meublent l'intrigue du roman, la dimension humaine semble plutôt absente des descriptions en perspective de Thèbes, même si, selon le narrateur, « Thèbes, la merveille du monde antique, comptait plus d'habitants que certains royaumes. » (*RM*, p. 111) Nous pouvons affirmer sans ambages que Gautier, comme ses contemporains, préfère la ville ancienne inanimée, celle qui a été si souvent illustrée ou peinte dans une sorte d'immobilité atemporelle⁴⁷. Et lorsque l'humain fait son apparition, il crée une sorte de rupture dans l'éternité de la pierre, apportant avec lui ce qui le caractérise : la passion. Françoise Court-Pérez souligne cette caractéristique et affirme que, « [contre] l'immersion dans le monde pétrifié de l'antiquité sereine, la passion se déploie comme un mécanisme incisif, un ressaisissement⁴⁸. » Dans *Le Roman de la momie*, les personnages sont toujours décrits dans leur habitation (pharaon et Tahoser dans leur palais, Poëri dans son domaine) avec laquelle, nous l'avons vu, ils sont en correspondance. Toutefois, Tahoser et le pharaon perdent leur caractère d'*immobilité*

⁴⁷ Françoise Court-Pérez (*Ibid.*, p. 288) souligne que le monde antique est protégé « de l'intrusion ». C'est un monde « où rien ne doit être changé ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 299.

au moment où la passion les entraîne loin de leur palais respectif. Tahoser s'en va rejoindre l'homme dont elle est amoureuse, et qui, en tant qu'intendant d'un domaine agricole, habite de l'autre côté de Nil, sur la rive ouest ; par le fait même, elle

se détourne de l'immense palais de granit pour lui préférer la végétation luxuriante, le jardin bruissant d'activités humaines de Poëri, trahissant, du même coup, le monde du père, de la loi et des dieux⁴⁹.

Le pharaon, de même, qui s'est pris d'amour pour Tahoser, et qui ne supporte pas sa disparition, quitte son palais de la rive ouest pour s'installer à son *palais* de la rive est, et se prend à arpenter *fiévreusement* la salle hypostyle ; son trouble l'amène même à quitter son palais pour se rendre chez les esclaves hébreux dans les bas-fonds de Thèbes⁵⁰ y chercher celle qu'il aime. Enfin, il quittera même sa ville pour poursuivre les Hébreux dans le désert, eux qui ont humilié ses croyances par leurs prodiges. Dans tous les cas, c'est la passion qui vient provoquer une faille dans l'immuabilité de la pierre. En fait, la distance sociale et culturelle entre les personnages du roman est plus grande que leur distance physique, c'est-à-dire le passage entre les deux rives qui, somme toute, sauf pour la traversée à la nage de Tahoser, se fait sans problème. C'est donc moins le lieu physique que l'incompatibilité des personnages fortement typés qui compte ici.

L'absence d'êtres vivants dans les descriptions de Thèbes peut aussi s'expliquer par la poétique même de Gautier : *Le Roman de la momie* est, en effet, un roman construit à partir d'iconographies, ce que démontre la dédicace à Ernest Feydeau au début du roman : « [...] sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte [...] » (*RM*, p. 25) Sans nous étendre outre me-

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Les bas-fonds de Thèbes ne font pas l'objet d'une description comme telle dans le roman, et pour cause : ils ne sont que *traversés*. De plus, leur laideur répugne sûrement à Gautier, qui va même jusqu'à meubler la cahute de Ra'hel avec des *vases d'or et d'argent, des bijoux, des plats de métal brillant et un bouquet de fleurs rares*, invraisemblance que n'a pas manqué de souligner Jean-Marie Carré (*loc. cit.*, p. 798-799).

sure sur ce sujet qui a déjà été maintes fois analysé, esquissons plutôt une réflexion sur le rôle de l'image dans la construction de l'espace du roman de Gautier⁵¹.

L'extrait de la dédicace représente bien l'altérité telle que vécue par celui qui n'était pas encore allé en Égypte au moment de la rédaction de son roman. Par conséquent, Gautier n'a pas d'autre choix que de se baser sur les multiples ouvrages disponibles à son époque pour se faire une idée du référent archéologique de l'Égypte. Cependant, tout comme l'Égypte réelle est enserrée entre les déserts, l'Égypte imaginaire de Gautier devient limitée par le cadre des gravures qu'il compulse. Mais son regard — et sa plume — tend à les rendre vivantes, à les animer. Une analyse comparée du texte avec une image dont on sait, de source sûre, qu'elle a bien servi de modèle à Gautier pour ce passage, nous permet de voir de quelle façon le romancier a pu transposer l'image en mots tout en l'animant et ce, même s'il souligne dans son roman que l'*art égyptien*, c'est la *vie immobile*, le *mouvement figé*, l'*intensité mystérieuse*⁵². Pour animer l'image, ce ne sera donc pas le point de vue des personnages qui importera ici — ils en sont d'ailleurs dépourvus — mais celui du narrateur. Par exemple, après la longue description objective des deux rives de Thèbes, où abondent les constructions verbales impersonnelles dans lesquelles des habitations *se dessinaient*, la silhouette d'un palais *se découpait*, le temple *se présentait*, et la ville *se déployait*, apparaît « Tahoser [qui] regardait vaguement cette perspective familière [...] » (*RM*, p. 106-109). Mais on voit bien à la lecture de ce passage que *cette*

⁵¹ La plupart des commentateurs de l'œuvre de Gautier ont tous, peu ou prou, apporté de l'eau au moulin au désormais célèbre rôle joué par les iconographies de l'ouvrage de Feydeau (*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*) ou d'égyptologues comme Wilkinson dans la rédaction du *Roman de la momie*. Soulignons surtout que, jusqu'à maintenant, il a été peu question de la construction de l'image littéraire du point de vue de l'espace.

⁵² Puisque l'ouvrage de Feydeau est plutôt difficile d'accès, cet exercice est possible grâce à l'édition de poche que nous utilisons comme texte de base. Les éditeurs ont eu l'excellente idée d'émailler le roman de plusieurs iconographies, nous permettant ainsi de lire certains passages descriptifs du texte avec l'image en regard.

perspective n'a été vue que par le regard impersonnel du narrateur, et non par la subjectivité d'un personnage. D'autres exemples du même genre peuvent venir étayer ce constat. Ainsi, dans la diégèse, lorsque les personnages, après une conversation, arrivent face à la Vallée des Rois, le récit tombe immédiatement à une narration impersonnelle à la troisième personne : « On arriva bientôt à l'étroit défilé [...] » (RM, p. 39) ; « On eût dit une coupure pratiquée de main d'homme [...] » (RM, p. 39) ; « Sur les parois à pic de la roche tranchée, l'œil discernait vaguement d'informes restes [...] » (RM, p. 40), etc. Qui est représenté par le *on* ici ? Le narrateur et les personnages, ou le narrateur seul ? Et à qui appartient l'œil scrutateur ? Plus loin, le pronom et l'œil disparaissent même, pour faire appel à une pure description, où ce sont les objets qui deviennent sujet de l'action : « De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches [...] » (RM, p. 39) ; « La vallée se prolongeait, tantôt faisant des coudes, tantôt s'étranglant en défilés [...] » (RM, p. 39) ; « Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière [...] » (RM, p. 42), etc. Par la suite, le texte opère un retour au *on* : « L'on n'eût pas trouvé dans toute la vallée une pincée de terre végétale [...] » (RM, p. 42) ; « On eût dit les tas des cendres restés sur place [...] » (RM, p. 42). Enfin, lorsqu'ils arrivent au tombeau proprement dit : « L'entrée d'un tombeau [...] apparut dans toute son intégrité. » (RM, p. 44) *Apparut*, bien sûr, et non *leur* apparut : l'image se pose, pour ainsi dire, face au lecteur, comme elle avait été face à Gautier au moment de l'écriture.

Cette dépersonnalisation de la description n'est en fait qu'un des moyens employés par Gautier pour décrire l'image. Elle permet, nous l'avons vu, de poser le regard du narrateur comme seul point de vue possible, même si le narrateur suit pas à pas les personnages et décrit les lieux où ils sont. Mais Gautier utilise aussi quelques techniques descriptives qu'il emprunte au langage de l'histoire de l'art : la *vision en perspective* et la *vision télescopique*⁵³. Les descriptions de la Vallée des Rois et de la ville de Thè-

⁵³ Nous empruntons ces termes à Nathalie Basset (« Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte *Le pied de momie* au roman *de la momie* », p. 194.).

bes que nous avons présentées précédemment nous offrent d'emblée des exemples de perspective : le regard du narrateur se déplace toujours horizontalement sur les paysages ou les lieux qu'il décrit⁵⁴. Cela est manifeste dans les descriptions des deux rives de Thèbes, souvent dignes d'un tableau. Le mot *tableau* n'est d'ailleurs pas innocent, de même que les mots *plan* ou *cadre* : Gautier lui-même les utilise sans vergogne dans son texte, nous rappelant par là que nous ne sommes toujours que dans un univers iconographique. Par exemple, juste avant l'une des descriptions de la rive ouest, le narrateur souligne que « [le] cadre était d'ailleurs digne du tableau. » (*RM*, p. 106) Ou, en présentant le palais du pharaon, le narrateur ne manque pas d'ajouter que la chaîne de montagne située derrière le palais représente le « dernier plan du tableau. » (*RM*, p. 127) Cet aspect de l'horizon est assez récurrent dans ce roman où Thèbes est caractérisée par une sorte d'insularité, entourée de crêtes qui ferment ses franges occidentale et orientale : d'un côté, « [à] l'horizon, mais rapprochées par la transparence de l'air, les montagnes libyques découpaient sur le ciel pur leurs dentelures calcaires [...] » (*RM*, p. 107) ; et de l'autre « les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabique, la masse gigantesque du palais du Nord [...] » (*RM*, p. 107-108). Le cadre est donc à la fois tributaire du référent qu'est la ville de Thèbes fermée par les crêtes montagneuses, et de la limite imposée par l'image compulsée dans des livres.

L'utilisation d'iconographies a également une autre conséquence : les descriptions du narrateur ne laissent pas d'espace libre, tout est rempli comme dans une image. Lorsque, par exemple, un

N'oublions pas aussi que Gautier a été critique d'art, et que ses textes sur l'art sont d'excellents exemples de sa technique descriptive (cf. Lisette Tohmé-Jarrouche, *loc. cit.*).

⁵⁴ « M. Riffaterre a fait remarquer que Gautier « décrit nature et monuments systématiquement de gauche à droite (« Rêve et réalité dans l'Italia de Théophile Gautier », in *L'Esprit créateur*, 1963, p. 19). » (Note tirée de Paolo Tortonese, *loc. cit.*, p. 282.) Nous pouvons trouver beaucoup d'exemples pour appuyer ce propos dans le roman de Gautier, entre autres les scènes où le narrateur décrit de gauche à droite les musiciennes de Tahoser, telles qu'elles figurent sur l'image qui a servi de source.

endroit extérieur est décrit, il est bien enchâssé, permettant ainsi au regard de buter sur des limites, le plus souvent des murs ou murailles qui sont, par ailleurs, toujours peints :

De chaque côté de cet avant-corps s'étendaient des bâtiments n'ayant qu'un rez-de-chaussée, et formés d'un rang de colonnes engagées à mi-hauteur dans une muraille divisée en panneaux de manière à former autour de la maison un promenoir abrité contre le soleil et les regards. Toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient coloriés), produisait un effet heureux et splendide. (*RM*, p. 84)

Que « [toute] cette architecture » ait été peinte ne doit guère nous surprendre ; cet aspect avait d'ailleurs fortement impressionné les savants de Bonaparte — en particulier les dessinateurs qui les accompagnaient — au début du 19^e siècle. Cependant, ce qui nous intéresse ici est le fait que la peinture permet de remplir l'espace : « Des dessins d'ornementation d'un goût riche et compliqué, d'une exécution parfaite, où se mariaient le vert, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, couvraient les espaces laissés vides. » (*RM*, p. 130) Et si, par extraordinaire, des espaces vides venaient à apparaître entre des objets, en plein milieu d'une pièce par exemple, quoi de mieux pour remplir ce vide que le végétal qui peut s'incruster partout :

Des fleurs, des fleurs, des fleurs, encore des fleurs, partout des fleurs! Il y en avait jusque sous les sièges des convives ; les femmes en portaient aux bras, au col, sur la tête, en bracelets, en colliers, en couronnes ; les lampes brûlaient au milieu d'énormes bouquets ; les plats disparaissaient dans les feuillages ; les vins pétillaient, entourés de violettes et de roses : c'était une gigantesque débauche de fleurs, une colossale orgie aromale, d'un caractère tout particulier, inconnu chez les autres peuples. (*RM*, p. 137-138)

La seconde technique descriptive utilisée, c'est-à-dire la vision télescopique, emboîte les éléments les uns dans les autres telle une structure gigogne ; elle caractérise aussi tout le roman, car n'oublions pas que la métadiégèse (le récit raconté par le papyrus) est incluse dans la diégèse (le prologue). Ce procédé se retrouve également dans les descriptions que contient le roman ; en effet, tous les éléments seront emboîtés comme dans une poupée russe. Voyons, par exemple, le début de la métadiégèse, où l'on passe de la vision extérieure de Thèbes, qui d'abord nous apparaît en pers-

pective, à l'intérieur de la cité ; nous faisons alors connaissance avec le palais de Tahoser, qui nous sera décrit dans l'ordre suivant : sa façade, le pavillon en son milieu, des fenêtres où l'on pénètre à l'intérieur dans des galeries contenant des objets, eux-mêmes en contenant d'autres. Nous entrons ensuite dans une *cour entourée d'un portique*, sous lequel se trouvent les appartements. Puis, après un regard sur un kiosque et les alentours remplis de végétation, nous arrivons à la chambre. Une fois à l'intérieur, nous aurons droit à une promenade bien détaillée, d'une architecture couverte de peintures aux objets entassés dans la pièce, ces mêmes objets en contenant d'autres, dont le fauteuil sur lequel est assise Tahoser. Celle-ci sera, par ailleurs, décrite comme tous les objets, sa description physique commençant avec des traits généraux pour ensuite aller dans le détail ; son nom même n'apparaît qu'à la toute fin, après une description fort détaillée de ses vêtements et bijoux, comme si ce n'était qu'un détail moins important que son apparence, autrement dit de ce qui est *visible*. La vision télescopique, en focalisant un objet particulier, permet donc de rendre compte d'une infinité de détails qu'une vue en perspective ne rendrait pas avec autant de précision.

Deux conclusions peuvent surgir suite à cette promenade à travers la Thèbes de Gautier : en premier lieu, il est indéniable que la description de la ville ancienne que fait Gautier est tributaire de l'iconographie, et d'une volonté de rendre celle-ci vivante par la prose romanesque. Cela met aussi en valeur le caractère quelque peu irréel de la ville qui est souvent présentée dans le roman comme ces images fort prisées au XIX^e siècle que l'on trouve dans divers ouvrages d'égyptomanie ou, à plus forte raison, dans la célèbre *Description de l'Égypte* qui a suivi l'expédition de Bonaparte : une ville ancienne de gravure, la plupart du temps dépourvue d'êtres humains. Et quand ceux-ci font leur apparition, c'est pour mieux mettre en valeur le gigantisme des monuments. En ce sens, Gautier se conforme à l'imagerie en vogue au moment où il écrit son roman.

En second lieu, la technique descriptive de Gautier, et particulièrement la vision télescopique, nous offre un roman que nous

qualifierons de *hiéroglyphique*, c'est-à-dire un roman présenté comme un monde à déchiffrer, où chaque lieu et chaque objet recèlent un secret : de la Vallée des Rois au tombeau puis au sarcophage, de l'ouverture de ce dernier au démaillotage de la momie, puis du papyrus retrouvé dans les bandelettes à l'histoire qu'il raconte, elle-même présentant une Égypte décrite, nous l'avons vu, de façon télescopique, tout est en place pour instaurer un climat de mystère. Comme les hiéroglyphes qui ne demandent qu'à rendre leur secret à celui qui en aura la patience, *Le Roman de la momie* n'offre ses trésors qu'à celui qui est prêt à se laisser envoûter. Ceux qui persistent à ne voir dans ce roman qu'une suite de descriptions sans liens en auront malheureusement raté l'essentiel.

Conclusion

Nous avons vu avec la ville ancienne et, par extension, le cas de Thèbes, que cette relation entre le référent archéologique, le mythe et la place assignée dans un roman demeure toujours ambiguë. On ne retrouve effectivement jamais le référent tel que rendu par l'histoire ou les ouvrages scientifiques, car le roman finit toujours par offrir à la ville un nouvel espace où s'étendre. De la verticalité d'une lecture religieuse à l'horizontalité d'une lecture iconographique, la Thèbes de Théophile Gautier est une ville unique. *Le Roman de la momie* met en place un espace à la fois réel et imaginaire, concret parce que décrit, irréel parce que rêvé. Toutefois, fantôme, mystère et rêve ne sont pas les seuls éléments qui peuvent définir l'attraction pour la ville ancienne : cette dernière est aussi une quête des origines divines, une quête spirituelle en accord avec une géométrie de la matière, la recherche d'un monde où régnerait l'harmonie. Entre archéologie et imaginaire, entre le fantôme des origines et celui de la fin, entre le temps suspendu et celui qui passe, la ville ancienne manifeste un pouvoir de séduction auquel il est difficile de résister.

Mais au bout du compte, dans un roman, c'est bien le regard du narrateur qui a le dernier mot. L'absence de vie humaine généralement admise dans notre vision des mondes anciens, que l'on aime à fantasmer comme simple décor, n'est qu'un leurre : la ville

ancienne, immobile dans l'image, devient vivante par la description. Face à la ville réelle qui, malgré son gigantisme, se désagrège à travers les siècles et les légions de touristes, la Thèbes littéraire possède une éternité garantie par l'image narrativisée : les temples, les colonnes de la salle hypostyle et les tombeaux de la Vallée des Rois ont tous acquis leur passeport pour l'éternité. À côté de cela, comme le démontre Gautier, les vicissitudes humaines ne font pas le poids. Pouvons-nous alors, sincèrement, faire grief à Gautier de nous avoir présenté *son* Égypte ?

Bibliographie

- ALEXANDRIAN, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot, 1994 [1983].
- BASSET, Nathalie, « Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte "Le Pied de momie" au *Roman de la momie* », in *Autour du roman*, études présentées à Nicole Cazauran, professeur de l'École Normale Supérieure, Paris, 1990, p. 187-198.
- BERNARD, Claudie, « Démomification et remomification de l'histoire : *Le roman de la momie* de T. Gautier », *Poétique*, nov. 1991, p. 468-486.
- CARRÉ, Jean-Marie, « L'Égypte antique dans l'œuvre de Théophile Gautier », *Revue de littérature comparée*, Paris, 1932, p. 765-800.
- CHAMPOLLION, Jean-François, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, recueillis et annotés par Hermine Hartleben, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Épistémè », 1986.
- COURT-PÉREZ, Françoise, « Le rêve de l'Antiquité » in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998, p. 281-306.
- DURAND, Gilbert, « Une autre cité : l'Égypte », in « Jérusalem, la cité spirituelle », *Cahiers de l'Université St-Jean de Jérusalem*, Paris, Berg, 1976, p. 155-176.
- GAUTIER, Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858].
- GRIMAL, Nicolas, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, 1988.

- HARTOG, François, « Les Grecs égyptologues » in *D'un Orient l'autre*, 2 vol., Paris, CNRS, 1991, p. 45-61.
- « La vie et le sacré au temps des Pharaons », *Science et vie* (Hors série), n° 209, décembre 1999.
- LEFEBVRE, Gustave, « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1946, p. 15-16.
- LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984.
- ROUDAUT, Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.
- TOHME-JARROUCHE, Lisette, « L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, Montpellier, 1998, p. 125-141.
- TORTONESE, Paolo, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 2, n° 12, Montpellier, 1990, p. 273-282.
- ZIVIE, Alain, « Rêves d'identité et identité rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », *Revue française de psychanalyse*, n° 1, janvier-mars 1993, p. 163-173.