

Université de Montréal

**Texte et périphrase dans le roman
historique sur l'Antiquité**

par
Monique Hélié

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

Avril 2003

© Monique Hélié, 2003



PQ
35
U34
2004
V.002

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée

Texte et périphrase dans le roman
historique sur l'Antiquité

présentée par:

Monique Hélie

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Ugo Dionne

Directeur de recherche : Jean-Philippe Beaulieu

Membre du jury : Elisabeth Nardout-Lafarge

Thèse acceptée le

08/01/04

SOMMAIRE

Cette thèse porte sur un corpus jusqu'à ce jour peu étudié: le «roman historique sur l'Antiquité» de langue française entre 1950 et 2000. Notre étude s'attache à la façon dont le roman se présente au public lecteur, soit avec un appareil péritextuel formé par les préfaces, postfaces, arbres généalogiques, cartes, chronologies, notes infra-paginales et terminales, bibliographies. Les romanciers dont la plupart sont historiens ou archéologues affirment, dans les annexes, leur désir d'informer le lecteur sur l'histoire ancienne et dans ce but, lui expliquent certaines données historiques en rapport avec le texte, allant parfois jusqu'à commenter la mise en scène de l'Histoire dans le roman.

Puisqu'au départ le lecteur découvre le roman par la vitrine de la première et de la quatrième de couverture, le premier chapitre est consacré au péritexte éditorial constitué du titre, de l'illustration de couverture ainsi que du discours du *prière d'insérer*. Il s'agit d'identifier et d'analyser certains traits récurrents comme l'usage d'intitulés éponymes faisant référence à des figures connues de l'histoire ancienne, ou encore l'insistance des éditeurs quant à l'historicité du texte.

Dans les chapitres suivants, nous analysons le péritexte auctorial du point de vue de sa forme et de son contenu, notamment en ce qui a trait à la pertinence des annexes (les arbres généalogiques, les notes, les postfaces et les bibliographies) relativement au texte du roman. Il est alors question de la manière dont l'auteur perçoit le narrataire, ce qu'il dévoile du texte du roman, ce qu'il choisit de commenter ou de justifier, si l'on pense aux contraintes du discours historiographique sur la trame du récit. L'étude de cinq cas de procédés de fictionnalisation permet de voir plus en détail le processus de transposition de l'Histoire dans le roman. En bout d'analyse, nous abordons les textes d'un point de vue sociolittéraire, relevant à travers le jeu de sens entre texte et péritexte une certaine conception moderne du roman historique, conception décelable autant chez les romanciers que chez les lecteurs et dont la nature reflète l'évolution de nos sociétés actuelles.

ABSTRACT

This thesis deals with a body of work little studied until now: the "historical novel on Antiquity" written in the French language between 1950 and 2000. My study focuses on the way the novel presents itself to the reading public, that is, with its paratextual apparatus made up of prefaces, postscripts, genealogical trees, maps, chronologies, bibliographies, footnotes and endnotes. The novelists, most of whom are historians or archaeologists, affirm in the annexes their desire to inform the reader of ancient history, to explain historical facts relating to the text, sometimes going so far as to comment on the historical scene underlying the novel.

Because readers first discover the novel through the showcase of front and back covers, the first chapter is devoted to editorial peritext, comprising the title, cover illustration, and publishers' blurbs. It is a question of identifying and analyzing some recurring traits, such as the use of eponymous titles referring to well-known classical figures, or publishers' insistence on the text's historicity.

In the following chapters, I analyze authorial paratext from the point of view of its form and content, particularly regarding the relevance of the annexes – genealogical trees, notes, postscripts, bibliographies – to the text of the novel. Considered then are the author's perception of the reader, what he reveals of the novel text, what he chooses to comment or to justify, and whether one thinks of the constraints imposed by historiographic discourse on the narrative. With the examination of five methods of fictionalization, I take a closer look at the process of transposing history into the novel. At the end of the study, I broach the texts from a socioliterary point of view, highlighting through the semantic interplay of text and peritext a certain modern conception of the historical novel, a conception evinced as much among authors as with the reader, and one whose nature reflects current societal evolution.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	
Summary	
Table des matières	i
Remerciements	iv
INTRODUCTION	1
Considérations préliminaires	1
Description du péritexte du roman historique sur l'Antiquité	28
Problématique	40
CHAPITRE I	
TITRE ET ILLUSTRATION DE COUVERTURE	50
Présentation	50
Le pouvoir signalétique des titres et des illustrations de couverture	52
Analyse des principaux modes d'intitulation éponyme . .	62
Rapports chronologiques et sémantiques entre l'intitulation, le péritexte et le texte	83
L'intitulation et le <i>prière d'insérer</i> du péritexte éditorial	85
Titre et péritexte auctorial	103
Titre et texte: exemples de processus d'expansion	108
Titre et texte: exemples de processus de contraction	119
Conclusion	124

CHAPITRE II	
ARBRE GÉNÉALOGIQUE, CARTE GÉOGRAPHIQUE, PLAN DE LIEU ET CHRONOLOGIE	127
L'arbre généalogique	127
Carte géographique, plan de lieu et chronologie	135
CHAPITRE III	
JEU DE LA CORRESPONDANCE ENTRE LA DÉDICACE, L'ÉPIGRAPHE, LES INTERTITRES ET LE TEXTE	145
CHAPITRE IV	
NOTES INFRAPAGINALES ET TERMINALES OU LA COMMUNICATION D'UN SAVOIR	168
CHAPITRE V	
ANALYSE DU DISCOURS DES ANNEXES AU RÉCIT OU LA PRISE EN CHARGE D'UNE RÉFLEXION SUR L'HISTOIRE ANTIQUE	184
CHAPITRE VI	
ÉTUDE DE CINQ EXEMPLES DE PROCÉDÉS DE FICTIONNALISATION DE L'HISTOIRE MENTIONNÉS DANS LES PÉRITEXTES AUCTORIAUX	223
Scène inventée s'appuyant sur des données historiographiques	227
Ajouts et variations au discours de l'Histoire	251
Collages et transpositions de textes anciens	274
Conclusion	302
CHAPITRE VII	
BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES MANIFESTATIONS DE L'INTERTEXTUALITÉ	305
CONCLUSION	316
BIBLIOGRAPHIE	344
LISTE DES ANNEXES	
Annexe A	
Exemples d'illustration de couverture	9 pages

Annexe B	
Exemples d'arbre généalogique	4 pages
Annexe C	
Exemples de carte, de plan et de chronologie	11 pages
Annexe D	
Exemple de péritexte auctorial intitulé «Du roman à l'histoire» extrait de <i>La Patricienne</i> de Flore- Hélène Vauldane	11 pages
Annexe E	
Les colosses de Memnon	2 pages
Annexe F	
Stèle-frontière A	2 pages
Annexe G	
«Garder le juste milieu»	2 pages
Annexe H	
Exemples de bibliographie	10 pages

Remerciements

Un grand merci à M. Jean-Philippe Beaulieu qui, comme directeur de thèse, nous a prodigué de judicieux conseils autant en ce qui concerne la direction générale de cette recherche que par la pertinence de ses commentaires, et sans lequel ce travail n'aurait sûrement pas pris la forme qu'il a actuellement.

INTRODUCTION

Considérations préliminaires

En raison de son éloignement considérable dans le passé de l'histoire de l'homme et de l'altérité culturelle qui en résulte, l'Antiquité apparaît, aux yeux du présent, comme une époque où tout était encore à définir, où notre monde, nos institutions, nos cultures, nos croyances se mettaient lentement en place dans les soubresauts des civilisations à naître et à mourir. L'époque ancienne offre ainsi, au regard de l'homme d'aujourd'hui, la vision d'un réel historique quelque peu mystérieux, genre de *terra incognita* à explorer et à apprivoiser¹. Pour mieux comprendre l'écart entre notre monde et celui des anciens, il suffit de revenir brièvement sur les impressions que nous éprouvons ou sur les jugements que nous formulons face à certains aspects du «réel» antique.

¹ Selon l'expression de Paul-Marie Martin, «Bande dessinée "romaine" et enseignement de la latinité ou la B. D. comme ultime refuge de la culture classique», dans *Actualité de l'Antiquité. Actes du Colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail par la revue Pallas, décembre 1985*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1989, p. 242.

Ainsi, lorsqu'on se tourne vers la Haute Antiquité, comment, en effet, ne pas rester interdit devant la monumentalité des pyramides de l'époque pharaonique, du fait de «l'impression d'écrasement, de puissance formidable, et aussi d'éternité²» qu'elles engendrent? En même temps, comment ne pas être aussi quelque peu condescendant face au caractère primitif de certains aspects des cultes grec et romain³, aux dieux susceptibles et vengeurs, ou même perplexe, devant l'esclavage étatique que pratiquaient les civilisations anciennes? Raconter les hommes de l'Antiquité, c'est raconter ceux qui, selon Suzanne Saïd et Georges Rougemont, nous ont laissé «un répertoire d'images, de notions, et de mythes capable d'exprimer presque n'importe quelle idée moderne⁴», mais c'est aussi raconter cet autre qui considère que les êtres et les créatures de ces mêmes mythes appartiennent bel et bien «à la structure du monde réel⁵», «au temps des hommes,

² Guy Rachet, *À la découverte de l'Égypte mystique et légendaire*, Paris, Sand, 1987, p. 39.

³ Catherine Salles, *L'Antiquité romaine des origines à la chute de l'Empire*, Paris, Larousse, 1993, p. 105.

⁴ Suzanne Saïd et Georges Rougemont, «L'avenir de l'Antiquité, humanisme ou modernisme dans les études anciennes? vrais ou faux débats», dans *Actualité de l'Antiquité*, p. 260.

⁵ Georges Leroux, «La pensée du mythe», *Spirale*, n° 158, janvier-février 1998, p. 15.

à l'histoire raisonnable.⁶» Entre nous et eux, un profond écart demeure et ce, malgré notre reconnaissance d'une certaine affinité de nature et de pensée.

Notre perception de l'Antiquité découle sans doute pour une large part du fait que, encore de nos jours selon Jean-Marie Pailler, «l'immense domaine des études anciennes [...] [semble être] réservé à d'étranges spécialistes⁷», en quasi retrait de l'accaparante matérialité de notre monde, érudits qui se complairaient dans les hautes sphères d'un savoir élitiste. On a longtemps enseigné l'Antiquité à travers les textes des auteurs anciens, en soulignant la pérennité de leur pensée. L'époque antique nous rejoignant par la voix de ses philosophes, poètes, devins, prophètes, rhéteurs, et dialecticiens, il s'est créé, au fil des siècles, une certaine aura intellectuelle, spirituelle, parfois même ésotérique, autour de cette période de l'histoire de l'humanité. Le fait que l'on a commencé à comprendre, avec les découvertes archéologiques et anthropologiques des trois derniers siècles, que les «anciens n'étaient pas de purs

⁶ Guy Berthiaume, «Le retour du mythe», *Spirale*, n° 158, janvier-février 1998, p. 13.

⁷ Jean-Marie Pailler, «Présentation», dans *Actualité de l'Antiquité*, p. 1.

esprits⁸», qu'ils devaient répondre, comme nous tous, aux banales contraintes d'un quotidien, n'a pas mis un terme, malgré tout, à l'aspect de monde lointain et énigmatique qui caractérise encore cette époque aux yeux du public.

Se penchant sur la popularité de l'histoire ancienne comme telle, un article de la revue *Pallas* paru en 1995 souligne que les éditeurs d'ouvrages historiques hésitent à publier des études sur l'Antiquité parce que celles-ci «passe[nt] pour se complaire dans l'érudition ou l'hermétisme⁹»; destinées à un public d'initiés, elles apparaissent donc peu rentables. À l'appui de cette observation, on donne l'exemple des Éditions Fayard où,

sur 200 ouvrages historiques [récemment parus], 30 sont consacrés à l'Antiquité; les plus beaux succès "antiques" ne dépassent pas 1,500 exemplaires, contre 80,000 à certains ouvrages d'histoire médiévale ou moderne¹⁰.

⁸ Antoine Thivel, «Antiquité et conceptions anthropologiques modernes», dans *Actualité de l'Antiquité*, p. 15.

⁹ Hélène Guiraud, Jean-Marie Pailler, «L'Antiquité à la page. L'histoire de l'Antiquité et ses publics», *Pallas. Revue d'études anciennes*, vol. 42, 1995, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

Selon les auteurs de l'article en question, l'époque ancienne «paraît faire peur¹¹» contrairement par exemple au Moyen Âge, qui, pour sa part, réussit à attirer un grand nombre d'amateurs d'études historiques.

L'Antiquité n'échappe cependant pas au prodigieux outil de vulgarisation de l'Histoire qu'est le roman historique puisque de nombreux récits sur l'époque ancienne sont effectivement parus depuis 1980. En lui-même, le corpus auquel nous nous intéressons, c'est-à-dire le roman historique de langue française dont l'action se déroule pendant l'Antiquité, atteste cet accroissement du nombre de publications puisque la majorité des 85 récits sur lesquels s'appuie notre étude, ont été édités pendant les années 1980 (35 titres) et 1990 (39 titres), la vogue du roman historique s'étant nettement accentuée au cours de ces deux décennies, bien que certaines œuvres remontent aux années 70, 60 et 50 (respectivement 4, 4 et 3 titres). Si ces chiffres ne semblent guère se comparer au nombre de romans historiques portant sur d'autres époques plus récentes, le Moyen Âge notamment comme on peut le constater sur les rayons des librairies et des bibliothèques, ils indiquent néanmoins un intérêt indéniable.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

Pour expliquer cet intérêt du public pour ce genre de fiction portant sur l'Antiquité, on propose généralement deux hypothèses complémentaires. D'une part, dans les articles traitant de la popularité de l'époque ancienne comme celui de la revue *Pallas*, on mentionne l'attraction des lecteurs de roman historique pour l'exotisme que renferment inmanquablement l'imposante et énigmatique Égypte des pharaons, la cruelle et somptueuse Rome impériale ou même la pittoresque Gaule du temps de César. D'autre part, dans certaines études littéraires comme celle de Micheline Cuenin sur les faux-mémoires, on souligne tout particulièrement l'influence du roman de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*¹², qui a renouvelé l'écriture du récit de type mémoriel, et cela, en s'appuyant sur un incontestable savoir historique¹³. La publication, en annexe, des carnets de notes sur les nombreuses années de gestation de l'œuvre atteste l'érudition de son auteur, son souci constant d'inscrire sa vision du personnage de l'empereur Hadrien dans une vraisemblance historique.

¹² Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Plon, 1951; édition suivie des «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», Club du meilleur livre, 1953, et Plon, 1958; Gallimard, 1974; repris dans *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

¹³ Micheline Cuenin, «Les faux-mémoires aux XVII^e et XX^e siècles», *Biblio 17. Le roman historique (XVII^e-XX^e siècles)*, n° 15, 1983, p. 79.

Certains historiens, comme Norbert Rouland¹⁴, ont vu dans ce récit de Marguerite Yourcenar un modèle d'écriture pour le roman de type mémoriel qui doterait l'Antiquité d'une certaine popularité à travers l'évocation de figures marquantes de l'histoire ancienne.

Les récits que nous avons étudiés appuient en quelque sorte ces deux hypothèses tant par la mention récurrente de détails évocateurs sur les modes de vie antiques que par le fait que certains d'entre eux adoptent, à l'exemple du récit de Marguerite Yourcenar, la forme des faux-mémoires (qualifiés également de mémoires apocryphes) ou des régimes énonciatifs apparentés à cette dernière comme l'autobiographie fictive, le journal inventé ou le récit épistolaire.

Pour être davantage connue, appréciée, l'histoire ancienne a donc besoin de vulgarisateurs, de conteurs, et c'est ce double rôle que semblent s'être octroyé les auteurs de notre corpus dont la plupart sont historiens ou archéologues¹⁵. Pour ces romanciers, il s'agit de faire connaître

¹⁴ Norbert Rouland, *Les lauriers de cendre*, Paris, Actes Sud, 1984, p. 446.

¹⁵ Ces deux termes, utilisés de façon large, s'appliquent aux romanciers de notre corpus dont la profession relève du vaste domaine des études anciennes: historien, archéologue, égyptologue, mythologue, anthropologue, philologue, latiniste, helléniste, professeur de littératures et

le monde antique (ses civilisations, ses rites, ses coutumes, les personnages hors du commun qui ont modelé son histoire) par le biais d'un discours plus accessible à un vaste public: celui du roman, permettant de faire entendre à la fois un «déjà-dit [...] [et un] jamais-dit¹⁶» à travers l'écriture d'une œuvre de fiction, à caractère historique.

Ce souci de faire connaître l'histoire ancienne a bien entendu des incidences sur l'écriture romanesque, particulièrement sur le péritexte éditorial et auctorial dont l'appareil devient un lieu privilégié pour fonder les assises historiographiques du récit: revendication d'historicité et mention des compétences du romancier sur la quatrième de couverture (45 romans sur 85); explications et commentaires, dans les annexes auctoriales, sur les événements et les personnages historiques mis en scène dans les récits (57 romans); présence de notes (45 romans), de chronologies (14 romans), de cartes (39 romans), d'arbres généalogiques (15 romans); bibliographies des sources historiographiques consultées (30 romans). Notre étude trouve d'ailleurs son

origine dans le constat de l'importance que prend l'appareil

de civilisations anciennes, etc. La plupart de ces auteurs ont également publié des études historiques de nature scientifique.

¹⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 36.

péritextuel dans les récits qui nous occupent, alors que dans les romans «non historiques», le péritexte se réduit généralement à sa plus simple expression, c'est-à-dire à la couverture et à la page-titre. Le péritexte éditorial et auctorial du roman historique sur l'Antiquité a justement pour but d'informer le lecteur du caractère historique du récit, lui rappelant que le texte puise à des sources historiographiques. Ainsi, la quatrième de couverture fait état des compétences du romancier dans sa reconstitution du passé antique, tandis que l'auteur, pour sa part, initie le lecteur à toute une époque à travers des commentaires, des notes dans les annexes au récit, le renvoyant parfois même à des ouvrages spécialisés. En somme, pour mieux intéresser et éclairer le lecteur, aussi bien la maison d'édition que le romancier mettent en évidence l'historicité du texte. C'est précisément cet aspect de la mise en valeur de l'historicité des romans dans le péritexte éditorial et auctorial que nous étudierons plus en profondeur dans le cadre de cette thèse.

Mais, avant d'aller plus loin dans l'examen du péritexte, notamment en ce qui a trait aux revendications concernant l'authenticité de la représentation romanesque, il semble important d'expliquer de quelle manière le corpus s'est constitué pour, par la suite, décrire brièvement les

civilisations, contextes et faits de l'histoire ancienne auxquels les récits font référence. En ce qui a trait à la constitution du corpus, signalons au départ qu'aucun critère formel prédéterminé n'a été appliqué, de façon à accueillir l'éventail le plus large de romans de langue française, publiés après 1950, dont l'action se déroule pendant l'Antiquité. Notre corpus s'est essentiellement élaboré au hasard des découvertes successives dans les bibliothèques, les librairies, les titres et les auteurs cités au sein d'ouvrages critiques ou d'articles de revues. Au fil des lectures, la présence ostentatoire et surtout récurrente de péritextes dans les divers récits a fait en sorte que cet aspect du roman historique sur l'Antiquité s'est imposé comme sujet premier de notre étude. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il y avait là une composante générique intéressante à analyser, et ce, tant du point de vue des critères éditoriaux qu'auctoriaux, que des rapports entre le texte et le péritexte.

En ce qui concerne les civilisations, les contextes et les faits évoqués dans les romans, précisons, au départ, que sur les 85 récits, 24 situent leur action plus ou moins au

cœur de la cité romaine, au temps de la Rome impériale¹⁷. À ce chiffre s'ajoutent 21 autres romans traitant soit des rapports de domination entre Rome et ses territoires (Égypte, Gaule, Judée, Sicile, etc.), soit de l'essor du christianisme au sein des empires d'Occident et d'Orient¹⁸. Trois œuvres évoquent de manière plus centrale les peuples dits barbares¹⁹, notamment leur mode d'existence et leurs agressions contre l'Empire romain. Ainsi, sur les 85 romans, 48 s'attardent à l'histoire de la Rome antique et de certains peuples qu'elle a assujettis ou combattus.

La deuxième civilisation la plus largement mise en scène dans les récits est l'Égypte pharaonique. Dix-huit romans sont ainsi consacrés à cette période de l'histoire de

¹⁷ Parmi ces œuvres mentionnons *D'or et de bronze. Mémoires de T. Claudius Pompéianus* de François Fontaine (Paris, Julliard, 1986); *Les Fauves* de Roger Mauge (Paris, Robert Laffont, 1993); *Le Fou de Dieu. Héliogabale* de Jean-Claude Perrier (Paris, Olivier Orban, 1988); *La Patricienne* de Flore-Hélène Vauldane (Paris, Denoël, 1990).

¹⁸ Notamment *La fortune d'Alexandrie* de Gérard Messadié (Paris, Jean-Claude Lattès, 1996); *Le Fils de Ben Hur* de Roger Bourgeon (Paris, Robert Laffont, 1963); *La chair et le bronze* de Michel Peyramaure (Paris, Robert Laffont, 1985); *Passions byzantines* de Monique A. Berry (Paris, Albin Michel, 1996).

¹⁹ *Thrax. L'aventure des cavaliers thraces* de Michel Guay (Montréal, Le Jour, 1987); *Le Maître des steppes* de Daniel Kircher (Paris, Olivier Orban, 1981); *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes* de Vintila Horia (Paris, Fallois, 1988).

l'Égypte ancienne²⁰. Quant aux 19 derniers récits qui complètent notre corpus, neuf d'entre eux traitent de l'histoire du peuple juif telle que relatée dans l'Ancien Testament²¹. Six autres romans concernent l'Antiquité grecque, notamment par l'évocation de la vie d'Hélène de Troie, de la poétesse Sappho, de Pythagore et d'Alexandre le Grand, ainsi que par le récit des derniers jours du philosophe Épicure dans sa demeure d'Athènes²². Ici, on peut s'étonner du faible nombre de romans consacrés à l'Antiquité grecque. Pour expliquer cette relative rareté, certaines hypothèses sont envisageables. D'une part, à nos yeux d'Occidentaux, l'Antiquité grecque est sans conteste perçue comme la civilisation mère, celle qui nous a tout appris, celle à qui nous devons tout; l'Antiquité grecque est ainsi entourée du respect que l'on porte aux précurseurs, aux génies. La richesse de son

²⁰ *Le secret du pharaon* de Violaine Vanoyeke (Paris, L'Archipel, 1996); *Imhotep. Le mage du Nil* de Pierre Montlaur (Paris, Albin Michel, 1984); *Mémoires de Ramsès le Grand* de Claire Lalouette (Paris, Fallois, 1993); *La pyramide assassinée* de Christian Jacq (Paris, Plon, 1993).

²¹ *Iosseph. Le Juif du Nil* de Pierre Montlaur (Paris, Albin Michel, 1984); *Le roi David* de Guy Rachet (Paris, Denoël, 1985); *Salomon. Le roi des femmes* de Claude Rappe (Paris, Albin Michel, 1995); *La dame de Chypre* de Jacques Desautels (Montréal, l'Hexagone, 1996); *L'exilée de Babylone* de Marc Flament (Paris, Jean-Claude Lattès, 1981).

²² *Mémoires d'Hélène* de Sophie Chauveau (Paris, Robert Laffont/J.-J. Pauvert, 1988); *Les rivages de Troie* de Xavier de Laval (Paris, Albin Michel, 1993); *Sappho ou la soif de pureté* de Danielle Calvo Platero (Paris, Olivier Orban, 1987); *Le roman de Pythagore* de Michèle Négri (Paris, Buchet-Chastel, 1991); *Alexandre le Grand* de Maurice Druon (Crémille-Genève, Famot, 1981); *Une journée chez Épicure* de Jean Romain (Paris, Brepols, 1996).

héritage a fait en sorte que, au fil des siècles, elle nous apparaît semblable à un objet de musée; on l'admire de loin dans la crainte du plus petit sacrilège. D'autre part, et comme le mentionne Gérard Messadié dans la postface de son roman *Madame Socrate*²³, nous avons, malgré les trésors culturels que nous a légués la civilisation grecque, une connaissance très fragmentaire «sur bien des vies [...] et des aspects [...] du passé grec²⁴». La Grèce nous a légué des œuvres admirables de philosophes, d'architectes, de mathématiciens, d'artistes, «[m]ais rien qui donne de la chair à leurs auteurs²⁵.» Pour expliquer, par exemple, tel événement historique d'importance, comme la condamnation de Périclès (495-429 av. J.-C.) que seul Platon commente furtivement, Gérard Messadié souligne que l'on doit faire appel à des conjectures²⁶. Il est d'ailleurs symptomatique que cinq des six romans sur l'Antiquité grecque insistent sur la dimension intellectuelle de l'histoire de la Grèce ancienne par le choix de leurs personnages principaux, leurs mises en scène de débats philosophiques et artistiques et non sur le politique comme la plupart des autres œuvres de notre corpus.

²³ Gérard Messadié, *Madame Socrate*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000.

²⁴ *Ibid.*, p. 352.

²⁵ *Ibid.*, p. 353.

²⁶ *Ibid.*, p. 356.

La mise en récit de l'histoire de la Grèce antique exige par conséquent de la part du romancier tant une certaine audace devant l'aura de sacré dont on pare l'Antiquité grecque qu'un effort tout particulier dans la quête documentaire des éléments permettant de comprendre certaines données ou faits de cette même histoire. Enfin, pour clore notre énumération des principaux contextes représentés dans les romans, mentionnons quatre derniers titres ayant trait aux Antiquités persane²⁷ et chinoise²⁸ et à l'une des grandes énigmes de l'histoire ancienne, celle des circonstances de la disparition d'Atlantide²⁹.

L'action des 48 romans portant sur l'histoire de la civilisation romaine se déroule principalement au cours de ce que les historiens appellent l'Antiquité tardive, soit la période la plus rapprochée du Moyen Âge, la mieux connue et la plus riche en documents historiques³⁰. En ce qui a trait

²⁷ *Le Soleil de la Perse* de Guy Rachet, Paris, La Table Ronde, 1988.

²⁸ De Jean Lévi, *Le Grand Empereur et ses automates*, Paris, Albin Michel, 1985; *Le rêve de Confucius*, Paris, Albin Michel, 1989.

²⁹ *Les amants d'Atlantis* de Danièle Calvo Platero, Paris, Olivier Orban, 1984.

³⁰ En Occident, l'époque antique se termine au début du V^e siècle avec la conquête de Rome par le chef wisigoth Alaric en 410. Naturellement, les mentalités, les modes de vie, les rites des populations d'alors, toujours empreints de ce que les historiens identifient comme «l'esprit antique», demeurèrent relativement vivants jusqu'à environ 476, date de la mort du dernier empereur d'Occident. Quant à l'Empire d'Orient

à la succession des événements dans le temps, le contexte des œuvres s'échelonne très globalement du début des guerres puniques (264 av. J.-C.) à la chute de l'Empire romain d'Occident, en 476.

La chronologie historique mise en scène dans les textes englobe des événements tels que l'entrée d'Hannibal et de ses troupes en territoire romain (218 av. J.-C.), la dictature de Sylla (82-79 av. J.-C.), la révolte de Spartacus (73-71 av. J.-C.), les deux consulats de César, l'implantation du régime impérial, l'existence de certains empereurs et de leurs adversaires au cours des cinq siècles qui suivirent, la partition de l'Empire romain entre l'Occident et l'Orient, les invasions barbares, finalement, l'essor du christianisme et la façon dont il supplante le paganisme (31 av. J.-C.-476). Ainsi, pour la civilisation romaine, la chronologie des faits répertoriés dans les différents romans couvre essentiellement les sept derniers siècles de l'Antiquité, ceux qui ont vu à la fois le triomphe de la Rome impériale et son irrémédiable décadence.

(Byzance), il survécut jusqu'à la chute de Constantinople en 1453, prolongeant ainsi l'époque antique de près d'un millénaire, dans la portion sud-orientale de l'Europe, de l'Adriatique à la mer Caspienne (Pierre Grimal et al., *Rome et nous. Manuel d'initiation à la littérature et à la civilisation latines*, Paris, A. & J. Picard, 1977, p. 5 et 320).

Signalons que la plupart des récits ayant pour contexte la cité romaine comme telle (24 sur 48) s'attardent à la vie de personnages politiques historiquement fondés, principalement certains consuls et empereurs, de même que leurs épouses. On y voit, entre autres, César, Cicéron, Auguste, Livie, Tibère, Caligula, Claude, Messaline, Agrippine, Néron et Hadrien occuper, dans bien des cas, un rôle de personnage principal ou secondaire. De nombreux récits tracent également, en parallèle, le portrait de certaines figures marquantes, contemporaines de ces hommes et de ces femmes de pouvoir: des légats, stratèges, révolutionnaires, écrivains, poètes ou philosophes de la Rome antique comme Spartacus, Catilina, Mécène, Virgile, Germanicus et Sénèque. Parmi les figures historiques les plus souvent représentées à l'échelle des 48 romans, parfois de manière centrale mais davantage à titre de personnage de second plan, on retrouve César, le conquérant de l'Espagne, de la Gaule et de l'Égypte³¹, et

³¹ Liste partielle des romans où est mis en scène le personnage de César: *Les lauriers de cendre* de Norbert Rouland (*op.cit.*), *Deux cents chevaux dorés* de Georges Bordonove (Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1992), *Mémoires de T. Pomponius Atticus* de Pierre Grimal (Paris, Les Belles Lettres, 1976), *Les Portes de Gergovie* de Michel Peyramaure (Paris, Robert Laffont, 1985), *Le Druide* de Violaine Vanoyeke (Paris, Sand, 1989), *Moi, César* de Jacques de Bourbon Busset (Paris, Gallimard, 1958), *Catilina ou la gloire dérobée* de Yves Guéna (Paris, Flammarion, 1984), *Les louves du Palatin* de Jean-Pierre Néraudau (Paris, Les Belles Lettres, 1988), *Mémoires d'un Parisien de Lutèce* de Joël Schmidt (Paris, Albin Michel, 1984), *La Putain des dieux* de Michel Cazenave (Paris, Du Rocher, 1994), La trilogie *Jules César* de Roger Caratini (Paris, Michel Lafon, 1997-1998), *L'Égyptienne. Moi Cléopâtre, reine* de Makhali Phal (Paris, Encre, 1979).

Néron, le dernier représentant de la dynastie julio-claudienne fondée par le petit-neveu et fils adoptif de César, Octave Auguste. Néron dont le décès marque la fin du pouvoir de sang romain, Rome étant désormais sous la tutelle d'empereurs originaires d'autres villes d'Italie, puis des différentes provinces romaines pendant les quatre siècles suivants (68- 476)³².

Pour la civilisation égyptienne, qui, avec 18 récits fait figure de deuxième pôle d'intérêt du roman historique sur l'Antiquité, la temporalité est tout autre. Le contexte des œuvres oblige le lecteur à faire un immense saut en arrière pour se retrouver dans la Haute Antiquité, période qui couvre les premiers millénaires de l'histoire antique et dont les sources historiographiques sont plus difficilement interprétables. La diégèse des romans se consacre principalement à la vie politique de l'Égypte ancienne, à ses pharaons, reines, notables et savants.

³² Liste partielle des romans où l'on retrouve le personnage de Néron: *La chair et le bronze* de Michel Peyramaure (op.cit.), *La maison Germanicus* de Jeanne Champion (Paris, Grasset & Fasquelle, 1996), *Néropolis* de Hubert Monteilhet (Paris, Juillard, 1984), *Messaline* de Guy Rachet et Violaine Vanoyeke (Paris, Robert Laffont, 1988), *Mémoires d'Agrippine* de Pierre Grimal (Paris, Fallois, 1992), *Pleure Jérusalem* de Guy Rachet (Paris, Le Pré aux Clercs, 1991), *Les écarts amoureux* de Paul Morand (Paris, Gallimard, 1974), *Les dîners de Calpurnia* de Jean Diwo (Paris, Flammarion, 1996), *Les louves du Palatin* de Jean-Pierre Néraudau (op.cit.), *Le Fils de Ben Hur* de Roger Bourgeon (op.cit.), *Moi, Néron* de Hortense Dufour (Paris, Flammarion, 1999).

Un certain nombre de récits s'intéressent à la III^e dynastie (2778-2723 av. J.-C.), à la XIII^e (1785-1730 av. J.-C.), ainsi qu'à la XIX^e (1320-1200 av. J.-C.), notamment par la mise en situation du personnage de Djeser, premier pharaon dont la vie nous est connue, et de son conseiller, le savant Imhotep, des rois Hor et Néferhotep, les deux pharaons qui accueillirent possiblement Joseph et la tribu de son père Jacob, de même que des rois de la hiérarchie des Ramsès. Toutefois un plus grand nombre de romans traitent de la XVIII^e dynastie, celle que certains égyptologues considèrent comme la plus marquante de l'histoire de l'Égypte pharaonique³³. La prédilection des auteurs pour les événements de ce règne s'explique par le foisonnement de personnages exceptionnels qu'on y retrouve et par les vastes réformes, contre-réformes et innovations qui ont vu le jour au cours de cette période de l'histoire de l'ancienne Égypte. Signalons, entre autres, le règne remarqué d'une reine-pharaon, la célèbre Hatshepsout; l'instauration du dieu Aton par le non

³³ Liste partielle des romans consacrés à la XVIII^e dynastie: *La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon* de Christian Jacq (Paris, Julliard, 1988), *La Scribe* de Jocelyne Godard (Paris, Harmattan, 1994), *Néfertiti. Reine du Nil* de Guy Rachet (Paris, Robert Laffont, 1984), *Les amants d'Atlantis* de Danièle Calvo Platero (*op.cit.*), *Pharaon* de Francis Fèvre (Paris, Presse de la Renaissance, 1987), *L'encre et le calame* de Olivier Laurent (Paris, Olivier Orban, 1984), *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton* de Andrée Chédid (Paris, Flammarion, 1974), *Les histoires d'amours des pharaons* de Violaine Vanoyeke (Paris, Sand, 1997), *Néfertiti* de Nicole Vidal (Paris, Gallimard, 1961), *Mémoires de Thoutmosis III* de Claire Lalouette (Paris, Calmann-Lévy, 1997).

moins célèbre et énigmatique pharaon Akhenaton; la création d'une esthétique à tendance naturaliste qui entraîna un complet renouveau de l'art égyptien; la présence mystérieuse d'une jeune reine à la beauté remarquable, Néfertiti, que l'on soupçonna de trahison; le court règne du jeune Toutankhamon. Cette période de l'histoire de l'Égypte ancienne fut celle de l'affirmation économique-religieuse du clergé de Thèbes, voué au dieu Amon, qui éclipsa le dieu Aton et, selon les hypothèses de certains égyptologues d'aujourd'hui, l'époque où se développèrent les premières révoltes des tribus sémites d'Égypte qui aboutirent à l'exode des Hébreux, tel que relaté dans l'Ancien Testament. Comme principaux protagonistes des récits sur le règne de la XVIII^e dynastie figurent notamment Hatshepsout, les pharaons Mai, Akhénaton, Toutankhamon, Horemheb, la reine Néfertiti, ses filles Akhésa et Mériaton.

Quant à l'Égypte au temps de la Rome impériale, elle nous est présentée principalement à travers l'évocation d'Alexandrie, l'incomparable cité que Rome elle-même enviait. Les romans sur l'Égypte de l'Antiquité tardive tracent avant tout un portrait de cette période effervescente de transition vers le Moyen Âge qu'annonce la montée du christianisme. À ce thème central de l'essor de la chrétienté s'ajoute celui de

la progression des sciences et des cultures dans une Alexandrie qui exerce depuis des siècles un rôle déterminant dans le façonnement du savoir antique par sa bibliothèque, son université et par les différents cultes, philosophies, disciplines (mathématique, géométrie, astronomie, histoire naturelle) et peuples (Égyptiens, Grecs romanisés, Juifs venus de Palestine) qui s'y côtoyaient. Parmi les personnages historiques représentés, on retrouve naturellement l'incontournable Cléopâtre, maîtresse de César et de Marc Antoine; le savant, mathématicien et ingénieur Héron; le poète et philosophe Synésios de Cyrène; Hypatie, l'unique femme philosophe de l'Antiquité, celle qui fut l'une des dernières représentantes de la foi païenne.

En ce qui a trait aux peuples celtiques, la diégèse des romans concernés s'attarde aux événements entourant la guerre des Gaules (58-51 av. J.-C.) en puisant dans les *Commentaires* de César que les auteurs d'origine française replacent dans de plus vastes perspectives, confrontant les faiblesses et les forces des dirigeants et guerriers gaulois avec celles des troupes romaines de César. D'autres récits mettent plutôt l'accent sur les années qui ont suivi la conquête, sur le processus de romanisation de la Gaule, en ayant soin cependant de souligner la présence, chez nombre de Gaulois, d'un

irrépressible désir d'insurrection face à l'envahisseur romain. On retrouve d'ailleurs ici le vieil esprit français de la résistance constamment évoqué, de façon caricaturale, dans la bande dessinée *Astérix* de Goscinny et Uderzo. Parmi les personnages les plus communément représentés figurent Vercingétorix et César, quelques chefs gaulois moins connus comme Dumnorix, Orgétorix, certains druides, dont une figure historique, Diviciac, ami de César.

L'histoire antique des autres peuples barbares est quant à elle mise en scène dans une double perspective. D'une part, nombre d'auteurs emploient sporadiquement le terme de «barbare» dans le sens d'étranger: c'est-à-dire pour désigner celui qui n'est pas de culture romaine et hellénique, celui dont les coutumes, les rites sont des plus singuliers et déroutants. Il s'agit de faire connaître la perception qu'ont les Romains de peuples lointains ou légendaires comme les Hyperboréens (Extrême Nord), les Thraces (Europe du sud-est, principalement au nord de la Grèce) ou les Gètes (Roumanie ancienne) et de démontrer comment l'absence de contact avec ces populations éloignées favorisait l'éclosion de fausses croyances à leur sujet.

D'autre part, dans la seconde perspective, les récits s'attardent alors essentiellement aux invasions des Empires d'Occident et d'Orient par les Huns, les Vandales et les Wisigoths. Les récits mettent l'accent sur la violence de ces peuples, sur la crainte, l'effroi qu'ils sèment au cœur des populations menacées et sur les rapports de force entre le mode d'existence des peuples nomades des plaines et celui des peuples urbanisés. Par exemple, Daniel Kircher, dans *Le Maître des steppes*³⁴, oppose le nomadisme du nord avec son économie basée sur les conquêtes guerrières, les butins accumulés, ses énormes troupeaux de moutons et de chevaux errants, au mode de vie des peuples sédentaires de l'Empire dont l'économie repose sur le commerce portuaire, l'agriculture et les différentes richesses naturelles des contrées que Rome a assujetties. Comme le récit débute vers 450 ap. J.-C., les Barbares incarnent alors le «Mal» aux yeux des chrétiens de l'époque. Parmi les personnages historiques représentés dans les différents récits figurent, entre autres, le poète Ovide, le général athénien Thrasybule, Attila, roi des Huns, son scribe Constancius, Flavius Aetius, général romain, l'empereur Théodose II, sainte Geneviève.

³⁴ Kircher, *Le Maître des steppes*, *op.cit.*

L'histoire du peuple juif est relatée en parallèle à la fois avec celle de la Rome impériale de l'Antiquité tardive et celle de l'Égypte ancienne de la Haute Antiquité. Comme nous l'avons mentionné plus haut, tout a commencé par l'arrivée de Joseph en Égypte, son accession au poste de premier ministre, puis de Grand Maître des Deux Terres de la XIII^e dynastie, pour continuer par l'arrivée de son père Jacob ainsi que des membres de sa tribu. Cette première émigration sémite en entraîna d'autres, toujours plus massives, allant jusqu'à représenter un danger pour les autorités égyptiennes. La Bible affirme qu'ils étaient plus de six cent mille à l'époque de Moïse, d'où la répression, la mise en esclavage des descendants de ces tribus, leur fuite d'Égypte et le retour vers la Palestine, quatre siècles plus tard. Au milieu du XI^e siècle av. J.-C., les douze tribus d'Israël s'unirent enfin sous un seul chef, le premier roi, Saül³⁵. C'est tout spécialement ce récit de l'exode et de la vie des premiers princes d'Israël que nous racontent les romans sur l'histoire du peuple juif de la Haute Antiquité. Parmi les personnages mis en scène, on retrouve Joseph, Jacob, Moïse, le premier roi Saül, ses deux successeurs,

³⁵ Bernard Saint-Aubin, *Une histoire universelle*, Montréal, Guérin, 1996, p. 13.

David et Salomon, la reine de Saba, le roi chaldéen Nabuchodonosor II qui détruisit Jérusalem, en 587 av. J.-C.

Le parallélisme avec l'histoire de la Rome impériale se fait, quant à lui, dans l'optique d'une mise en évidence des inévitables conflits que suscita la mise en tutelle directe, par Rome, des institutions économique-religieuses des Juifs de Palestine: obligation de payer des impôts, contrôle de la justice, opposition entre les préceptes des religions juive et païenne, surtout sous le règne de Caligula. Certains hauts faits de l'histoire du peuple juif sont tout particulièrement mis en scène dans les romans, comme l'incendie du Temple de Jérusalem (70 av. J.-C.), la prise de Massada par Titus (73 av. J.-C.), le règne d'Hérode le Grand, celui lourdement controversé d'Hérode Agrippa II, son amour incestueux pour sa sœur, la reine Bérénice (50-93 ou 100), l'aube de l'éclosion du christianisme avec les voyages des apôtres Pierre, Paul et Luc à Rome, sous Néron, entre 64 et 67. Parmi les personnages historiques les plus souvent représentés ou évoqués, on retrouve, en premier lieu, la reine Bérénice et son frère Agrippa II et, plus sporadiquement, le roi Hérode le Grand, l'empereur Vespasien, son fils et successeur Titus, les apôtres Pierre et Paul.

À l'exemple des romans sur l'Antiquité juive et égyptienne, les récits sur l'Antiquité grecque chevauchent également deux périodes de l'histoire de la Grèce ancienne: les époques archaïque (750-480 av. J.-C.) et classique (480-330 av. J.-C.)³⁶. L'époque archaïque se caractérise par la création de nouvelles cités en Sicile, en Italie du Sud (la Grande Grèce), en Espagne et en Gaule³⁷. Quant à l'époque classique, elle incarne un temps béni des dieux où la civilisation grecque parvint à un degré de maturité inégalé au cours de son histoire. Il s'agit du «siècle de Périclès», celui-là même qui, par ses réformes, instaura les prémisses de la démocratie à Athènes. À l'exception du récit de Maurice Druon, qui relate les multiples conquêtes d'Alexandre le Grand, de la Macédoine au fleuve Indus (356-323 av. J.-C.), les cinq autres romans sur la Grèce ancienne s'attachent, comme nous l'avons mentionné précédemment, à la vie de personnages ayant pour sujet de prédilection, non pas le politique, mais la poésie (Sappho), les sciences (Pythagore), la philosophie (Épicure) et la mythologie (récit de la vie d'Hélène, héroïne de *l'Illiade*). À l'instar des colons grecs, Sappho et Pythagore parcoururent, chacun à leur époque, la

³⁶ Voir la liste des volumes, note 22.

³⁷ Saint-Aubin, *op.cit.*, p. 18.

Sicile, l'Italie, l'Égypte, la Phénicie, la Perse, en quête d'une terre d'asile où exercer en toute quiétude leur art, leur science, un lieu propice à leur enseignement. Le personnage d'Épicure nous est présenté entouré de ses disciples dans sa célèbre école d'Athènes appelée le «Jardin», essayant de convaincre Praxiadès, personnage fictif, de retrouver le plaisir à travers les choses simples de la vie. Quant au personnage d'Hélène, il nous est dépeint, dans le roman de Sophie Chauveau, sous l'aspect d'une femme brillante, spirituelle et déterminée qui espère en l'apparition d'une toute «nouvelle humanité [...] [où] les deux sexes [seraient désormais] égaux³⁸», instaurant par le fait même un équilibre heureux entre l'âge d'argent et l'âge de fer, celui du matriarcat et du patriarcat³⁹. Pour sa part Xavier de Laval, dans *Les rivages de Troie*, reprend, à sa manière, et sur un ton parfois humoristique, tous les épisodes de la célèbre *Iliade*. Par ces cinq récits, le lecteur découvre une Antiquité grecque sans doute davantage reconnaissable puisqu'elle s'accorde avec les valeurs culturelles que l'on a coutume d'enseigner de cette civilisation.

³⁸ Chauveau, *Mémoires d'Hélène*, op.cit., quatrième de couverture.

³⁹ *Ibid.*, p. 354.

En résumé, et comme le révèle cette brève description des civilisations représentées, les récits de notre corpus évoquent généralement les hommes de pouvoir qui se sont succédés au fil des siècles dans les divers pôles du monde antique, les cités qu'ils ont habitées, les guerres, les conquêtes qu'ils ont menées, ce qui, en somme, caractérise l'histoire ancienne dans son aspect avant tout politico-événementiel. Les récits nous parlent d'une époque à la fois excentrique, raffinée et cruelle qui fut parfois régie, au cours de sa longue histoire, par des macro-structures politiques, telles celles instaurées par les multiples conquêtes d'Alexandre le Grand ou par la domination romaine. Il s'agit de la vision d'un monde aux frontières étendues, propice à la diffusion des idées, des rites, des cultes. Être Égyptien, Hébreu ou Gaulois sous l'Empire romain, c'est, par exemple, partager un même marché économique, vivre en rapport avec la culture gréco-latine dominante et celles d'autres contrées, connaître à la fois les dieux du Panthéon, Horus, Yahvé et Teutatès. Aussi, ces récits de vie de personnages historiques ne manquent pas de nous entretenir de ces rencontres entre les civilisations, les peuples, en bref ce qui témoigne de la diversité culturelle du passé antique comme on peut la concevoir aujourd'hui.

*Description du péritexte du roman historique
sur l'Antiquité*

Vraisemblablement dans le but de rendre l'époque antique plus familière au lecteur, les auteurs de roman historique sur l'Antiquité mettent en place un péritexte plus ou moins volumineux, consacré principalement aux événements de l'histoire ancienne, tels que mis en scène ou évoqués dans leurs œuvres, et livrent ainsi certaines explications sur la vie des sociétés de cette époque. À cet égard, le péritexte semble jouer le rôle de «livre du maître», mis à la disposition du lecteur afin de lui permettre de mieux saisir certaines particularités de l'univers de l'œuvre, ainsi que le jeu de l'intégration de la matière historique dans l'intrigue.

Le péritexte constitue cette zone à l'avant et à l'arrière-scène du texte du roman, comprenant la couverture, la page de titre, la dédicace, l'épigraphe, les annexes, les notes, les intertitres, la table des matières. Avec l'épitéxte, il représente ce que Gérard Genette identifie

globalement, dans *Seuils*, sous le terme de «paratexte»⁴⁰. Dans le roman historique sur l'Antiquité, le péri-texte se présente sous la forme d'une variété d'annexes localisées aussi bien au début qu'à la fin du volume. En effet, les auteurs ont coutume de rédiger de courts textes - avec ou sans titre - qu'ils utilisent en guise d'introduction, préface, postface, avant et après-propos, prologue, présentation, avertissement et post-scriptum. Ces courts textes préliminaires ou postliminaires, selon les expressions de Genette⁴¹, viennent souvent accompagnés de chronologies des événements historiques représentés, de cartes toponymiques, d'arbres généalogiques, de notes infrapaginales ou terminales, d'intertitres, de bibliographies.

De manière générale, d'après Genette, le péri-texte se veut un «instrument d'adaptation» permettant au texte d'être compris par le lecteur selon les vœux de son auteur⁴². Bien que ce postulat soit également applicable au roman historique sur l'Antiquité, il nous faut préciser que, dans cette

⁴⁰ L'épitéxte regroupe pour sa part «tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sous un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10-11).

⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

⁴² *Ibid.*, p. 375.

catégorie particulière de roman, le péri-texte institue une nouvelle norme, au sens où, de manière systématique, les auteurs font valoir que de nombreux éléments du récit reposent sur des données historiographiques. En effet, pour la plupart des auteurs, il s'agit de reconstituer le passé en prenant appui sur des matériaux préexistants, avec une préoccupation didactique qui va même jusqu'à susciter, chez le public, le désir d'en apprendre davantage par des lectures additionnelles. Le péri-texte introduit ainsi une variante dans la perception de l'écriture romanesque puisque l'œuvre se présente à la fois comme élaboration poétique⁴³ et geste sociopédagogique, travail de restructuration, de remaniement de textes préalablement lus et interprétés, dont la connaissance ne peut être que bénéfique au lecteur.

La prolixité du discours péri-textuel dans le roman historique sur l'Antiquité semble obéir à des impératifs éditoriaux et auctoriaux précis. Pour l'éditeur, il s'agit d'abord de capitaliser sur certaines attentes d'un public-cible, en le confortant dans ses repères habituels de

⁴³ Par élaboration poétique, nous entendons ce qui a trait aux propriétés du discours romanesque dans son expression et sa signification, ce qui relève d'une intentionnalité consciente et inconsciente de la part de l'auteur: le style, les images employées, les thèmes illustrés, la polysémie que met en œuvre le texte du roman, en bref ce qui concourt à sa cohérence esthétique et philosophique.

lecteur. Le péri-texte éditorial répond à la règle d'or de ce type d'entreprise: guider le lecteur en lui fournissant certaines informations de base sur l'ouvrage qu'il tient en main⁴⁴: nom de l'auteur, classement générique, maison, date et lieu d'édition, autres publications du romancier, mais aussi et en premier lieu, comme nous le verrons dans notre premier chapitre, titre et illustration de couverture à haute valeur signalétique, donnant un avant-goût du récit.

À cette première fonction du péri-texte éditorial s'en greffe une deuxième, attachée plus expressément au discours du *prière d'insérer*, en quatrième de couverture. Il s'agit d'intéresser le lecteur au contenu du roman et ainsi le convaincre de l'intérêt de sa lecture. Pour y parvenir, la maison d'édition, par la voix de son scripteur, résume sur un ton souvent laudatif le sujet du roman (personnages, faits, lieux, époques), son orientation, parfois sa forme narrative: récit de nature biographique ou autobiographique, mémoriel ou épistolaire, épopée mettant l'accent sur des événements d'ordre politique, religieux, guerrier, aventureux, sentimental ou artistique. De même, on évoque brièvement le style

⁴⁴ Claude Dionne, *La part de vérité. L'histoire de la Marquise de Ganges et ses réécritures*, thèse de Ph. D., Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Montréal, 1993, p. 35.

du romancier, l'ambiance qu'il a su recréer, «l'expérience de lecture esthétique⁴⁵» que l'œuvre procure.

Puisqu'il s'agit d'une diégèse qui fait appel à des données de l'histoire ancienne (faits et personnages historiquement authentiques, modes et cadres de vie, mentalités, rites, coutumes), le discours du *prière d'insérer* signale les compétences du romancier, le fait qu'il soit, la plupart du temps, historien ou archéologue. À ce premier argument de valorisation de l'œuvre par la mention du savoir de son auteur s'ajoute, en concomitance, celui de la haute valeur mimétique du récit, de la fidélité de la représentation historique. On souligne très souvent le caractère en quelque sorte intemporel de l'œuvre en affirmant que le contenu du roman rejoint les préoccupations de l'homme d'aujourd'hui, et ce, malgré les millénaires qui le séparent de l'époque en question. À cela s'ajoute le thème récurrent d'une contre-représentation de l'Antiquité, à rebours de ce que le lecteur croit connaître et dont il ne soupçonne pas l'existence. On lui promet alors une nouvelle caractérisation de l'époque ancienne, de ses civilisations, plus en accord avec ce qu'elles furent véritablement. À ces informations se

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

juxtapose, en dernier lieu, une courte biographie du romancier où l'éditeur prend soin d'indiquer certaines publications de l'auteur, mentionnant parfois l'accueil favorable de la critique pour une œuvre en particulier.

Quant au péritexte auctorial, il va de soi qu'il confirme l'avancée du péritexte éditorial sur «l'expertise⁴⁶» du romancier quant à la civilisation mise en scène dans le texte du récit⁴⁷. Il suffit pour s'en convaincre d'énumérer brièvement le genre de renseignements que l'auteur propose au lecteur par la voie du péritexte auctorial: ajout d'information sur les événements historiques racontés, de notes infrapaginales et terminales à caractère didactique, mention d'ouvrages de référence permettant d'approfondir certains aspects du récit. On évoque aussi les «mécanismes d'appropriation⁴⁸» de la matière historique ou, si l'on préfère, les procédés de mise en intrigue du discours historiographique

⁴⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁷ Notons toutefois que le péritexte éditorial entre parfois en apparente contradiction avec le discours du péritexte auctorial. Ainsi en est-il de la mention générique - roman - sur la couverture du volume alors que l'auteur précise que son récit consiste en la traduction fidèle d'un manuscrit antique (*Les vergers d'Osiris, Autobiographie d'un ancien Égyptien* de Guy Rachet, Paris, Olivier Orban, 1981.) ou qu'il affirme qu'aucun personnage (*Le Maître des steppes* de Daniel Kircher, *op.cit.*), aucun fait de sa diégèse n'est fictif (*Mémoires d'Agrippine* de Pierre Grimal, *op.cit.*), semant de cette façon, dans l'esprit du lecteur, certains doutes sur la véritable nature de l'œuvre.

⁴⁸ Dionne, *op.cit.*, p. 318.

dans le texte du roman⁴⁹. L'auteur s'impose alors comme tâche d'expliquer au lecteur comment le texte a pris forme, quel travail de structuration de la matière historique il a effectué, pour atteindre un type particulier de représentation romanesque. En cela, le péri-texte du roman historique sur l'Antiquité se démarque du péri-texte du roman en général, puisque ces explications sur le travail d'écriture du romancier se retrouvent habituellement dans les péri-textes «allo-graphes⁵⁰», ultérieurs à l'édition originale, et même, le plus souvent, dans les éditions posthumes d'œuvres ayant connu une certaine notoriété.

Parmi les exemples d'information sur les mécanismes d'appropriation de la matière historique figurent les énoncés où les auteurs indiquent quels présupposés historiographiques ont mené à la réalisation de telle scène ou de tel tableau, à l'attribution d'une attitude particulière. Ils signalent alors comment, à partir de faits véridiques, ils ont effectué certains recoupements, risqué certaines extrapolations,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁰ Ce terme fait référence aux annexes au récit écrites par des tierces personnes, autres que les auteurs réels. Gérard Genette, dans *Seuils* (*op.cit.*, p. 169), donne l'exemple de Sartre préfaçant le *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute.

qu'ils jugent vraisemblables⁵¹. D'autres auteurs font état des interprétations qu'ils ont privilégiées dans leurs textes, commentant certaines données historico-politiques qui n'ont pas été formellement attestées par des documents d'époque⁵². Dans le cas de certains récits de l'histoire ancienne, tels ceux de l'*Exode* et de l'anéantissement d'Atlantide davantage associés au légendaire, au mythique, les auteurs s'appuient parfois sur des considérations d'ordre rationnel ou scientifique pour donner une certaine crédibilité à la diégèse⁵³.

D'autres passages du péri-texte auctorial font état de la documentation qui a servi à la rédaction du roman. Les auteurs précisent alors que des ouvrages d'historiens leur ont été utiles pour camper certains personnages ou imaginer

⁵¹ Dans une annexe postliminaire de *La Patricienne*, intitulée «Du roman à l'histoire», l'auteur, Flore-Hélène Vauldane (*op.cit.*), précise quels éléments furent à l'origine de la création d'une scène apocryphe où paraissent Tibulle, Horace, Virgile, Ovide et Properce. Elle explique au lecteur le fait que ces poètes renommés de la Rome antique se fréquentaient «possiblement», ce qui lui a donné l'idée de leur faire composer ensemble, au cours d'un banquet fictif, deux pièces de l'*Appendix Vergiliana*, œuvre anonyme de l'Antiquité (p. 329-330).

⁵² Dans sa postface à *Catilina ou la gloire dérobée* (*op.cit.*), Yves Guéna informe le lecteur qu'il n'a jamais cru à l'idée de la première conjuration de Catilina en janvier et février 65 av. J.-C., pas plus qu'à sa participation à un complot visant à détruire Rome (p. 306).

⁵³ Danielle Calvo Platero, dans une annexe sans intitulé des *Amants d'Atlantis* (*op.cit.*), signale avoir opté, dans son récit, pour la thèse Santorin-Atlantide généralement admise par les scientifiques dont le célèbre volcanologue, Haroun Tazieff. Selon cette thèse, la disparition d'Atlantide serait due à la gigantesque explosion d'un volcan (p. 320).

certains tableaux d'époque⁵⁴. Par ce genre de renseignements, les auteurs donnent à entendre que l'écriture de l'œuvre a nécessité préalablement un certain travail de recherche, de documentation et de reconstitution. Les éléments hétérogènes que les auteurs affirment avoir empruntés à des textes antiques et à des ouvrages scientifiques modernes, pour, par la suite, les intégrer à leur roman, agissent comme autant de signaux de l'historicité du récit. Les auteurs démontrent, par exemple, que si la vie de leur héros comporte plusieurs zones d'ombre qu'il ont dû nécessairement éclairer par le biais de l'imaginaire, le contexte général de l'œuvre reste néanmoins fidèle à l'Histoire.

Comme le montrent ces exemples d'information sur le travail d'écriture, la double nature - fictive et historique - du récit constitue l'un des thèmes de prédilection des auteurs, certains romanciers allant jusqu'à préciser quel

⁵⁴ Dans sa postface au *Soleil de la Perse*, Guy Rachet (*op.cit.*) évoque notamment la pauvreté des sources anciennes pour ce qui est de la vie de son personnage, Cyrus le Grand, mais souligne, par contre, la richesse de ces mêmes sources en ce qui a trait à divers éléments qu'il a incorporés à la trame de son récit. Mentionnons, par exemple, la transposition dans le texte du roman de certaines données légendaires trouvées dans le *Livre des Rois* de Firdousi (p. 349); la description des vêtements du personnage de Roxanne d'après deux statuettes persanes (p. 351); les éléments historiques concernant la prise de possession de Babylone par Cyrus selon un texte cunéiforme publié en 1926 (p. 351).

élément de leur diégèse est strictement vrai et quel autre est inventé :

Quelques détails destinés à évoquer les réalités de ce temps, ont été ajoutés, çà et là. Le hibou qui assiste à un entretien nocturne, par exemple, ou le spectateur qui, au Cirque, a pris place à côté d'Agrippine appartiennent à ces additions mineures⁵⁵.

Cette mention peut n'être qu'une précaution oratoire, mais elle dénote aussi comment le souci de l'exactitude historique constitue parfois l'un des enjeux majeurs de ce genre de roman. En signalant au lecteur certains détails fictifs, le romancier sous-entend que la plupart des éléments de son récit sont de nature historique. Le discours péritextuel tend ainsi à mettre sur le même pied la valeur documentaire du roman et celle qu'aurait, par contraste, un texte historiographique.

En outre, le discours du péritexte auctorial a aussi, si l'on peut dire, une fonction autoréférentielle⁵⁶, considérant que son propos ne porte pas uniquement sur les événements mis

⁵⁵ Grimal, *Mémoires d'Agrippine*, op.cit., p. 9.

⁵⁶ Entendons par là que le péritexte renvoie à son propre discours plutôt qu'au texte du roman.

en scène dans la diégèse, mais fait état d'un avant et d'un après-récit. L'auteur explique alors quels événements sont à l'origine de la trame du roman et ce qui s'est passé dans les années ou les siècles qui suivirent⁵⁷. Les auteurs insèrent alors leurs récits dans une temporalité plus étendue, celle de l'histoire des civilisations concernées. De cette manière, les événements mis en scène dans le récit témoignent d'une portion de la macrochronologie du discours de l'Histoire. Pour certains auteurs, raconter par le biais du romanesque des événements du passé inscrits dans une durée précise ne suffit pas, il faut, de plus, situer ces événements dans un contexte temporel plus large, leur donner un sens plus étendu dans le devenir des civilisations; en d'autres mots, ouvrir et fermer la diégèse de leur récit sur un autre discours, celui de l'Histoire. Du reste, cette ouverture sur le discours historiographique se manifeste aussi dans les renseignements contenus dans les notes infrapaginales et terminales, ainsi que dans les renvois à des ouvrages scientifiques de référence. Par ces deux éléments, l'auteur

⁵⁷ C'est le cas de l'annexe préliminaire au *Maître des steppes* de Daniel Kircher (*op.cit.*), où le lecteur apprend l'origine du peuple des Huns, quelle fut leur histoire jusqu'à environ 450, époque où débute la diégèse du roman (p. 10). Pour sa part, Georges Bordonove commente brièvement dans *Deux cents chevaux dorés* (*op.cit.*), les événements qui ont suivi la fin du récit, l'après-conquête de la Gaule par César. L'auteur expose au lecteur les principaux événements qui ont fait de Rome la capitale du monde (p. 12).

donne de l'ampleur à la portée didactique de son texte, qui déborde le simple cadre de la diégèse pour informer davantage le lecteur sur certaines particularités de l'époque ancienne.

Comme nous l'indiquent ces quelques exemples de messages auctoriaux, les romanciers, dans leurs péri-textes, se font avant tout rassurants sur l'historicité des récits. Le fait que la plupart d'entre eux exercent le métier d'historien ou d'archéologue et que les diégèses des romans soient consacrées au récit de la vie de personnages historiques connus, accentue le défi de l'insertion de l'Histoire au sein de la fiction. Mais justement, l'ouvrage s'affichant comme un roman, on peut s'interroger sur le sens d'un tel consensus : pourquoi insister sur le caractère historiographique du texte alors que le statut romanesque du récit n'est quant à lui jamais mis en doute ? Les auteurs ont choisi de discourir sur l'histoire ancienne, sa mise en situation dans le texte du roman. Le fait qu'elle soit peu populaire auprès du public alimente la fonction didactique du péri-texte. Nous nous proposons, dans le cadre de cette étude, de mettre en lumière la nature du discours péri-textuel, les principales formes qu'il emprunte et les caractéristiques qu'il met en valeur. Par la suite, il s'agira de déterminer de quelle manière les différentes fonctions du péri-texte se concilient avec le

caractère proprement romanesque du récit, la mise en rapport des deux volets (péritexte versus texte du roman) constituant le «roman historique» tel que le monde de l'édition semble le prescrire ou le pratiquer.

Problématique

Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de cette introduction, pour être opérante, c'est-à-dire valable d'un point de vue didactique, la véridicité de l'œuvre devra être perceptible au regard du lecteur; d'où la nécessité de l'ajout d'un discours, celui du péritexte, qui la met tout particulièrement en lumière. Ainsi, pour ces auteurs soucieux de partager leurs connaissances de l'Antiquité avec le plus grand nombre, raconter le «vrai» dans le roman ne semble pas suffire, il faut rappeler au lecteur que le représenté de la diégèse s'appuie sur des données d'ordre historique de manière à ce qu'il puisse faire le lien entre le passé mis en scène dans l'œuvre et celui de l'Histoire⁵⁸. En ce sens, le péritexte du roman historique sur l'Antiquité semble intégrer une nouvelle pratique discursive à visée didactique, laquelle serait décelable dans la transposition d'usages et de normes

⁵⁸ Roger Chartier, Christian Jouhaud, «Pratiques historiennes des textes» dans *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 67.

historiographiques au sein d'un cadre proprement romanesque, comme les ajouts de notes, de renseignements, de cartes et de bibliographies. Ainsi, on présente au public lecteur ces informations particulières au roman historique sur l'Antiquité selon certaines modalités et conventions récurrentes.

Notre caractérisation des rapports scripturaux entre texte et péri-texte se base par conséquent sur le constat d'une certaine normalisation des pratiques éditoriales et auctoriales qui donne une relative homogénéité au corpus des romans historiques sur l'Antiquité. Dans le péri-texte éditorial, deux zones semblent tout particulièrement révélatrices des effets de convergence dus à cette normalisation: la page couverture et la quatrième de couverture. Voilà pourquoi notre analyse débute par l'étude de l'aspect signalétique des titres et des illustrations de couverture ainsi que par l'examen des liens entre l'intitulation et le *prière d'insérer*, celui-ci reprenant sous d'autres formes l'appel du titre, invitant de même à la lecture du roman. L'étude de la quatrième de couverture rendra compte de l'image du roman historique que l'éditeur entend projeter, image qui se veut solidaire de la perception qu'en a le public, tout en cherchant à la modifier pour attirer de nouveaux lecteurs ou peut-être changer certaines habitudes de lecture. Par

ailleurs, l'examen des différentes formes d'intitulation (évocation d'un nom de personne, de lieu, d'un événement ou d'un thème) et de leurs rapports avec certaines composantes du péri-texte auctorial (annexes, arbres, cartes) ainsi qu'avec le discours de l'œuvre comme tel, permettra de voir de quelle façon l'auteur perçoit le récit qu'il présente au public, entre autres, ce que le titre dévoile sur le contenu du roman et ce que le texte met en scène en concordance avec l'énoncé de couverture.

Dans le péri-texte auctorial, plusieurs composantes semblent également tributaires de cette normalisation que nous évoquions plus haut. Parmi celles-ci figure la dédicace d'œuvre, pour le cautionnement intellectuel ou esthétique qu'elle apporte. Vient par la suite l'épigraphe, dont le sens est rattaché au contenu du récit, la citation en exergue complétant, à son tour et à sa manière, l'image du texte que le titre, l'illustration et la quatrième de couverture ont au départ projetée. De même apparaissent certaines annexes qui encadrent fréquemment les récits comme les arbres généalogiques, les cartes géographiques, les plans de lieu, les chronologies et les bibliographies. À cela s'ajoutent certains énoncés caractéristiques des notices, préfaces, postfaces, avertissements, après-propos, etc., ainsi que les

marques qui introduisent des ruptures et des pauses dans les régimes énonciatifs, comme les notes infrapaginales ou terminales et les intertitres.

Au cours de notre analyse, une attention particulière sera portée à la localisation de ces divers éléments du péri-texte auctorial, de manière à mettre en lumière les jeux de sens produits à divers moments de la lecture du texte. Nous pourrions ainsi découvrir les procédés utilisés et vérifier, si, par leurs contenus, certains énoncés ne constituent pas en réalité une première incursion dans l'univers du récit lui-même. Univers que l'on présente initialement au lecteur sous la forme d'un espace en quelque sorte balisé - afin de l'acclimater peu à peu à l'environnement textuel - à l'histoire qu'on va lui raconter, aux personnages historiques qui en sont les principaux protagonistes.

L'étude de ces composantes du péri-texte éditorial et auctorial visera à la fois à identifier les critères commerciaux qui régissent la présentation de ce genre de récit et à reconstruire dans ses grandes lignes le projet narratif des différents romanciers⁵⁹. Le défi pour les auteurs

⁵⁹ Dionne, *op.cit.*, p. 20.

et les éditeurs consiste à faire en sorte que le péri-texte ne soit pas ignoré, que sa lecture devienne peu à peu une pratique courante chez les amateurs de ce genre de récit. Nous examinerons de quelle manière l'éditeur essaie de retenir l'attention du lecteur, en utilisant, par exemple, certains types d'illustration de couverture ou divers procédés syntaxiques au sein du discours du *prière d'insérer*. Pour l'éditeur, il s'agit de présenter le roman comme une fiction qui repose sur un fond de véridicité, renvoyant ainsi indirectement le lecteur à la lecture des annexes auctoriales afin de connaître la base d'historicité du texte, et par le fait même, de mieux comprendre certaines composantes de la trame du récit. Quant au romancier, il se charge d'intéresser le lecteur à certains aspects du contenu de l'œuvre par le truchement du discours des annexes au récit et des notes infrapaginales ou terminales, choisissant de commenter ce qui lui semble important, ce qui mérite d'être mis en exergue.

Notre premier objectif, dans les chapitres qui suivront, sera d'examiner le type de savoir qui est communiqué au lecteur par la voie du péri-texte auctorial et, surtout, son rôle et sa portée relativement au texte du roman. Nous pourrons ainsi établir de quelle manière le romancier comble quelque peu le déséquilibre qui existe entre ses compétences

et celles du lecteur, en procurant à ce dernier des informations de base qui l'aideront à mieux comprendre le représenté de la diégèse, certains auteurs allant même jusqu'à donner des informations sur l'Histoire qui excèdent largement le cadre du récit. À cet égard, soulignons l'accent mis dans certains discours péritextuels sur les renseignements qui ne sont pas strictement nécessaires à la compréhension du roman, comme l'ajout de détails socioréférentiels. Certains romans, comme ceux de Monique A. Berry et de Norbert Rouland, témoignent de cette particularité. Nous nous demanderons si la communication de ce savoir n'a pas pour effet d'empêcher que le texte ne soit réduit au seul statut de roman⁶⁰. Les auteurs affirmeraient, en somme, à travers l'énoncé de ces connaissances, leur souci d'instaurer une double lecture de l'œuvre: le texte en tant que récit romanesque aussi bien que comme ouvrage qui a nécessité un travail propre au métier d'historien (recherche de données historiographiques, compilation, sélection, classification, interprétation de celles-ci).

L'étude des effets possibles de cette communication éclairera en filigrane la question du statut du lecteur de ce

⁶⁰ À ce sujet voir Krzysztof Pomian, «Histoire et fiction», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 118.

genre de roman, second objectif de notre étude. Dans une certaine mesure, en effet, le péri-texte suggère une image du lecteur. Certains écrivains, comme Hubert Monteilhet, affirment qu'il n'est pas nécessaire de posséder certaines connaissances en histoire ancienne pour pouvoir apprécier ce genre de récit⁶¹. D'autres auteurs, tels Krzysztof Pomian et Umberto Eco, signalent que :

un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significative⁶².

Selon eux, le lecteur de roman historique, quelle que soit l'époque représentée, est obligatoirement doté d'une «conscience et d'un savoir historiques⁶³». Par ailleurs, il ne faut pas oublier que, dans notre corpus, s'ajoute un public particulier, celui des collègues historiens, dont la lecture ne peut être que «critique» face à l'écriture d'une œuvre de fiction qui fait appel aux données de l'Histoire. L'historien-romancier a sans aucun doute conscience que son

⁶¹ Hubert Monteilhet, «Quand l'historien se fait romancier», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 166.

⁶² Umberto Eco, «Lector in fabula» ou la coopération dans les textes narratifs, Paris, Grasset, 1985, p. 66-67.

⁶³ Pomian, *op.cit.*, p. 117.

public comprend aussi bien les simples lecteurs intéressés par ce type de roman, que les lecteurs faisant preuve d'érudition, ou même encore des collègues historiens. Se peut-il que l'écrivain élabore son projet narratif dans cette perspective d'un fractionnement du public, et que s'impose dès lors la nécessité du péri-texte comme lieu d'explication sur la portée historiographique du récit, sur la transposition de l'Histoire dans le roman?

À ce sujet, notre troisième objectif sera de clarifier ce même processus de fictionnalisation de l'Histoire dans les récits. À partir d'exemples, nous essaierons de retracer certains grands mécanismes à l'œuvre dans les romans. Il sera intéressant de voir la façon dont les auteurs prêtent vie à des personnages déjà chargés symboliquement dans le discours historiographique. Dans cette optique, certaines phrases tirées du texte et du péri-texte nous mettront sur la piste de cette prise en charge de l'Histoire par la fiction. Nous signalerons comment, pour ces romanciers historiens, il s'agit certes de faire connaître une certaine Histoire par la voie de la fiction, mais aussi de raconter autre chose que

seul le «caractère inventé du contenu romanesque» peut rendre⁶⁴.

En conclusion à notre analyse, nous nous pencherons sur la validation qui opère à travers les discours conjoints du texte et du péri-texte, de manière à préciser en quoi le souci que manifestent les auteurs et les éditeurs quant à l'authenticité historique du récit marque une évolution du genre. Ici, nous ne voulons pas dire que le roman historique moins récent ne respectait pas les données de l'Histoire, mais que les auteurs et les maisons d'édition concernés se souciaient moins de mettre en évidence l'historicité de la diégèse. Ainsi, par exemple, dans sa production, Alexandre Dumas mettait l'accent sur les intrigues à caractère privé: les personnages historiques comme Richelieu et Louis XIII dans *Les trois Mousquetaires* servaient avant tout à faire progresser le récit, notamment les actions des personnages principaux comme d'Artagnan, ses trois compagnons et Milady. Relativement à ces romans «se donnant d'emblée pour [...] [des] fiction[s]⁶⁵», le roman historique récent sur l'Antiquité semble opter résolument pour la mise en exergue de la

⁶⁴ Dionne, *op.cit.*, p. 108.

⁶⁵ Pomian, *op.cit.*, p. 115.

valeur historique du texte. Ainsi, au même titre qu'il y a un processus de fictionnalisation de l'Histoire dans le texte du roman, peut-on parler de processus d'historicisation de la fiction dans le discours péritextuel? Quelle peut être la raison d'être de ce processus dans l'espace du roman historique sur l'Antiquité considéré comme phénomène sociolittéraire?

CHAPITRE I

TITRE ET ILLUSTRATION DE COUVERTURE

Présentation

Dans le milieu de l'édition, on s'accorde à reconnaître l'importance du titre, la fascination qu'il exerce par sa localisation stratégique sur la couverture du roman. Véritable «séquence [...] inaugurale» de l'œuvre⁶⁶, le titre imprime une «direction irréversible» à la lecture⁶⁷, en proposant certains sens qui s'inscrivent en réciprocité avec le discours romanesque. Le présent chapitre vise à préciser comment s'articule le jeu de la «complémentarité sémiologique⁶⁸» entre le titre, le péri-texte et le texte. Deux temps du mécanisme de la découverte de l'œuvre seront examinés : celui de l'avant-texte, là où se développe le processus

⁶⁶ Léo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris, Mouton Éditeur, 1981, p. 151.

⁶⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 157.

⁶⁸ Philippe Hamon, «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 139.

d'appréhension du roman par le biais du titre, de l'illustration et des commentaires que le péri-texte livre à propos de cette même intitulation afin d'en compléter le sens, et celui de l'après-texte, là où sont identifiables les réponses thématiques et structurelles que le discours de l'œuvre offre à la signification de l'énoncé intitulatoire. À cette fin, plusieurs disciplines seront convoquées: l'édition, l'historiographie, l'histoire littéraire, la linguistique et la sémiologie. Cependant, avant que ne s'amorce notre analyse proprement dite, il nous faut préciser qu'il semble aussi hasardeux d'opérer un classement rigoureux des titres du roman historique sur l'Antiquité que de ceux du roman en général. Les nuances rencontrées rendent difficile la mise en place d'une nomenclature exhaustive, fidèle en tout point à la réalité textuelle. Notre analyse se concentrera sur l'étude de certaines lignes de force au sein des modes d'intitulation de ce type de récit, en gardant toujours à l'esprit qu'il s'agit non pas d'une stricte typologie, mais plutôt de la mise en évidence de certains traits plus significatifs que d'autres.

Le pouvoir signalétique des titres et des illustrations de couverture

L'intitulation du roman historique sur l'Antiquité est avant tout fortement évocatrice de la diégèse du récit en tant que représentation d'une époque historique précise. Les auteurs, en collaboration avec les maisons d'édition, proposent ainsi une intitulation au pouvoir signalétique très marqué afin que le lecteur puisse identifier, dès la couverture du livre, de quel genre de roman il s'agit, quelles en sont les composantes historiques essentielles⁶⁹. L'expression «composantes historiques» renvoie à ce qui est révélateur de l'époque, de la civilisation et du lieu de la diégèse du récit. Pour le lecteur, prendre connaissance du titre d'un roman historique sur l'Antiquité, c'est identifier un type de récit à travers le contexte où il se déploie, soit l'époque antique. Si l'on procède à un bref inventaire des modes d'intitulation les plus fréquemment employés dans notre corpus, le titre éponyme sous diverses formes arrive largement en première place (47 romans sur 85) : il peut être seul (*Messaline*) ou accompagné d'une indication générique

⁶⁹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Mouton, 1973, p. 94.

(*Mémoires d'Hélène*), d'une périphrase descriptive (*Imhotep. Le Mage du Nil*), d'un pronom personnel (*Moi, Sylla, dictateur*) ou, même, uni à un second titre par la conjonction de coordination «ou» (*Catilina ou la gloire dérobée*) ou, tout simplement juxtaposé à un titre secondaire (*Jules César. Le crépuscule du dieu*). La majorité de ces intitulations onomastiques évoquent de hauts personnages de l'Antiquité, la plupart connus du public tels David (*Le roi David*), Néfertiti (*Néfertiti. Reine du Nil*), César (*Moi, César*), Néron (*Néropolis. Roman des temps néroniens*), Épicure (*Une journée chez Épicure*), etc. À ces 47 titres éponymes se joignent quatorze intitulations ayant toujours trait aux personnages principaux des récits, mais cette fois présentées uniquement sous la forme d'une périphrase descriptive (*Les louves du Palatin, La Patricienne, Le Maître des steppes*). Parmi celles-ci, cinq sont construites à partir d'un toponyme évocateur du contexte historico-géographique concerné (*L'exilée de Babylone, Le Soleil de la Perse*).

Pour l'historien-romancier, il s'agit de situer d'emblée le lecteur au cœur même du sujet de son récit, par l'intermédiaire de termes ou syntagmes nominaux très explicites, à connotation fortement référentielle comme le nom d'un personnage connu de l'Antiquité. À l'exemple des

titres des romans réalistes de la décennie de 1870, «il s'agit d'accélérer le réglage de la lecture, de mettre au plus vite le lecteur sur la trajectoire romanesque désirée⁷⁰», - dans le cas présent, le plus souvent la biographie romancée de personnages illustrissimes de l'histoire ancienne - par des intitulations du genre: *Mémoires de Thoutmosis III; Iosseph. Le Juif du Nil; Le roman de Pythagore; Alexandre le Grand; La Maison Germanicus; Hypatie ou la fin des dieux; Hannibal. Sous les remparts de Rome*⁷¹.

Si, en de rares occasions, l'intitulation est plutôt de nature symbolique, comme c'est le cas pour le roman de François Fontaine *D'or et de bronze*, ce symbolisme inaugural du titre pourra être en quelque sorte explicité par l'ajout d'un sous-titre très évocateur comme *Mémoires de T. Claudius Pompeianus*⁷². Un tel sous-titre traduit aussi bien la forme

⁷⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁷¹ Jean Marcel, *Hypatie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac, 1989; Patrick Gérard, *Hannibal. Sous les remparts de Rome*, Paris, Éditions 1, 1999.

⁷² Dans la terminologie de Léo H. Hoek (*op.cit.*), l'expression «titre secondaire» englobe les termes de «second titre» et de «sous-titre» qui représentent des sous-catégories. La distinction entre le second titre et le sous-titre dépend du «niveau linguistique» où se situe l'énoncé du titre secondaire par rapport à celui du titre principal. Le second titre «se trouve à un seul et même niveau linguistique que le titre principal». Syntaxiquement les deux énoncés «sont interchangeable». Quant au sous-titre, il se situe à un niveau inférieur par rapport au titre principal. L'ordre des deux énoncés ne peut plus être interverti puisqu'aucune équivalence n'existe entre elles (*La marque du titre*, p. 95, 97). Dans notre exemple, le titre principal «D'or et de bronze» n'équivaut pas au

scripturale de l'œuvre, par l'emploi du terme «*Mémoires*», que l'époque et la civilisation représentées, par le caractère archaïque et la consonance «ethnogéographique⁷³» (c'est-à-dire latino-romaine) de l'intitulation éponyme «*T. Claudius Pompeianus*». Le titre principal renvoie au contenu du texte d'un point de vue symbolique alors que le sous-titre évoque ce contenu du point de vue scriptural et contextuel. Dans cet exemple, le titre principal et le sous-titre ne sont pas en «relation [d'inclusion] logico-sémantique⁷⁴» comme dans les cas de titres secondaires introduits par la conjonction de coordination «ou», mais à des niveaux sémantiques différents: le premier niveau étant caractérisé par l'effet que produit, chez le lecteur, la juxtaposition et quasi-proclamation des deux termes «*D'or et de bronze*»; le second niveau coïncidant avec l'énonciation retardée du sous-titre, qui vient, si l'on peut dire, élucider ou compléter l'intitulation principale, en précisant le type de diégèse et le contexte du récit. Dès lors, le lecteur sait à quoi s'en tenir. Comme le précise le

sous-titre «*Mémoires de T. Claudius Pompéianus*».

⁷³ Yves Baudelle, «Sémantique de l'onomastique littéraire», cité dans Élisabeth Nardout-Lafarge, «Nomination et contrainte de genre: l'exemple du roman d'espionnage», *Les noms du roman. Actes du colloque «Nom propre et discours romanesque» tenu à Charlottown en mai 1992 au XXXIV^e congrès de l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Collection Paragraphes, 1994, p. 96.

⁷⁴ Hoek, *op.cit.*, p. 95.

rédacteur du *prière d'insérer* en quatrième de couverture, Pompeianus, à titre de témoin de son époque, «assiste, impuissant à la fin d'un siècle d'or et au début des siècles de bronze» et c'est cette irréversible marche du temps que racontent ses mémoires et que résume, pour le lecteur, l'énoncé intitulaire en frontispice du roman.

À l'effet du titre répond, dans notre corpus, une illustration de couverture résolument évocatrice du sujet du récit. Les maisons d'édition qui publient des romans historiques sur l'Antiquité ont ainsi tendance à choisir des illustrations qui affichent une forte complémentarité sémiologique avec le sujet du roman, afin de maximiser les effets de l'ensemble signalétique que représente la couverture du volume. En plus des habituels graphistes et illustrateurs, la plupart des sociétés qui éditent ce genre de roman utilisent les services de documentalistes-*iconographes* pour la jaquette de leurs volumes⁷⁵. Grâce à sa vaste culture historique, géographique, le *documentaliste-*iconographe** pourra choisir, en collaboration avec le directeur littéraire et/ou l'auteur, le document qui illustrera le

⁷⁵ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Promodis, 1986, p. 153.

plus adéquatement le sujet du récit. Sa tâche consiste, entre autres, à

ne pas reprendre des documents déjà utilisés sur le thème à illustrer, [à] mettre en valeur tel détail ignoré en l'agrandissant, [ou à] trouver la bonne photographie qui, sous un angle et dans un éclairage particulier, réinventera l'objet (peinture, médaille, paysage, etc.)⁷⁶.

Si le directeur littéraire et/ou l'auteur opte pour un dessin afin que la couverture soit plus en accord avec un ou des événements importants de la diégèse du récit, on aura alors soin de faire appel à un illustrateur qui se spécialise dans «les scènes de genre [...]». [Ainsi] chaque éditeur possède dans ses fichiers le nom de ceux qui savent traiter la préhistoire ou la vie quotidienne à Versailles au temps de Louis XIV⁷⁷ ou encore l'époque antique. Par rapport à la photographie, le dessin offre une meilleure «qualité informative [sur le contenu du roman: il] peut réaliser la synthèse du sujet ou mettre en valeur, avec une plus grande précision, une infinité de détails⁷⁸». L'utilisation d'un dessin à forte connotation antique (vêtements des personnages

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁸ *Id.*

illustrés, lieux, architecture, objets, instruments), dont la signification est en quelque sorte transparente, permettra au public d'identifier, dès la couverture du livre, le contexte du roman et même de présumer du type de diégèse qu'il renferme: récit guerrier pour le dessin en couverture du roman de Michel Peyramaure, *Les portes de Gergovie*; récit d'aventure pour celui de Roger Mauge, *Les fauves*; sentimental pour le roman de Gérard Messadié, *La fortune d'Alexandrie*; enfin politique pour le dessin en frontispice du roman de Roger Caratini, *Jules César. Rome, ville à vendre!*⁷⁹

Certaines maisons d'édition, comme Leméac pour la trilogie de Jean Marcel⁸⁰ ou Gallimard pour le récit de Jacques de Bourbon Busset, *Moi, César*, n'utilisent pas d'illustration en couverture, seuls le sens, la «typographie» et la «topographie» du titre, c'est-à-dire «[la] forme, [le] volume, [l']espacement des lettres [...], la disposition et le découpage du titre sur la surface de la page⁸¹», sont une indication du genre. Naturellement, cette absence d'illustration aura pour effet de mettre de «l'avant le sens même du

⁷⁹ Voir les copies de ces dessins de couverture à l'Annexe A, p. 2-5.

⁸⁰ Jean Marcel, *Tryptique des temps perdus*, Montréal, Leméac, vol. 1 à 3, 1989-1993.

⁸¹ Gérard Vigner, «Une unité discursive restreinte: le titre», *Le Français dans le monde*, n° 156, 1980, p. 32.

message [du titre] (la fonction conative [...] [étant] ici réduite à son minimum)⁸²», de renforcer sa fonction «apéritive [...], anticipatrice⁸³» de la diégèse du récit. On pourrait penser que la sobriété voulue de la couverture a pour but d'éviter que le livre soit associé d'emblée au roman historique, s'éloignant ainsi des canons de présentation habituelle de ce type de récit, cherchant peut-être par là à attirer un public plus large.

Comme telle, l'illustration sur la couverture a pour double fonction de «situer le livre et [de] séduire⁸⁴» le lecteur, en d'autres mots, de faire en sorte que l'ouvrage puisse être à la fois reconnaissable et désirable. Sa localisation à l'avant-scène du texte fait que l'illustration «est perçue instantanément par le lecteur-spectateur, tous les éléments se présent[ant] en une seule fois dans un même espace⁸⁵». Le lecteur de romans historiques sur l'Antiquité, par le biais des codes culturels dont il dispose, identifie, à partir des différentes constituantes de l'illustration, ce

⁸² *Loc.cit.*

⁸³ Hoek, *La marque du titre, op.cit.*, p. 276.

⁸⁴ Bouvaist, *op.cit.*, p. 149.

⁸⁵ Armelle Canitrot, Stéphane Lutz-Sorg, *Publier une illustration, mode d'emploi*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, s.d., p. 12.

qui relève des attributs classiques de l'Antiquité romaine, gauloise, juive, persane ou égyptienne⁸⁶. Ainsi, si une intitulation éponyme évoque une personnalité de premier plan de l'Antiquité romaine ou égyptienne, l'illustration choisie par le documentaliste-iconographe pourra consister en la reproduction, par exemple, du détail d'une mosaïque, d'un buste, d'une sculpture, d'un vase, d'une médaille ou d'un bas-relief antique consacré à ce personnage comme pour les couvertures des romans de Andrée Chédid (*Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*) et de Bernard Simiot (*Moi, Sylla, dictateur*)⁸⁷.

Par contre, le cadre plus général de l'œuvre peut être évoqué par la photo d'un lieu ou d'un monument rattaché précisément à l'une ou l'autre des civilisations anciennes. Ainsi, la reproduction d'une pyramide, d'un temple ou d'un sanctuaire sur la couverture du volume servira à indiquer au lecteur, en concomitance avec le titre, le contexte historico-géographique du récit, comme c'est le cas pour le roman de Pierre Montlaur, *Iosseph. Le Juif du Nil*⁸⁸.

⁸⁶ Au sujet de la notion d'attribut, voir Aaron Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, p. 95.

⁸⁷ Simiot, Bernard, *Moi, Sylla, dictateur*, Paris, Albin Michel, 1993. Voir les copies de ces deux couvertures à l'Annexe A, p. 6-7.

⁸⁸ Voir cette couverture à l'Annexe A, p. 8.

Généralement, l'illustration a pour effet d'authentifier le récit⁸⁹, présentant au lecteur un document qui atteste le caractère historique du sujet du roman, comme le démontre l'exemple déjà mentionné des reproductions des bustes de Néfertiti et de Sylla sur les couvertures des ouvrages d'Andrée Chédid et de Bernard Simiot. En outre, en voyant des vestiges de l'Antiquité (bustes, monuments, peintures, médaillons), le lecteur présume que la diégèse du récit ne pourra manquer de le renseigner sur l'histoire de telle ou telle civilisation, notamment à travers la mise en situation de personnages connus de l'époque ancienne. Ainsi, à l'intérêt que suscite la lecture d'un roman, s'ajoute un aspect documentaire que l'illustration annonce indirectement, toujours en concomitance avec l'énoncé intitulaire.

En résumé, dans le péri-texte éditorial, l'ensemble signalétique du titre et de l'illustration affiche, dès l'avant-scène du texte, le contexte du récit afin que le lecteur ne puisse ignorer qu'il s'agit d'un roman historique qui se déroule à l'époque ancienne. Choisir de lire un roman historique qui traite de telle ou telle époque ne peut dépendre que de critères particuliers et individuels que le

⁸⁹ À ce sujet, voir Canitrot, Lutz-Sorg, *op.cit.*, p. 13.

lecteur est seul à pouvoir véritablement définir et formuler. Être amateur de roman historique n'implique nullement être amateur de romans historiques sur l'Antiquité, d'où l'aveu inaugural, par le biais du titre et de l'illustration, d'une diégèse qui répondra possiblement à certaines attentes d'une portion du public.

Analyse des principaux modes d'intitulation éponyme

Avant d'aborder le nom propre historique largement majoritaire dans les intitulations de notre corpus, ses différentes manifestations et leurs modes de fonctionnement en couverture du volume, disons quelques mots de l'intitulation générique «mémoires» (11 romans sur 85) qui accompagne parfois ce même nom propre historique et qui nous renvoie à cette influence du roman de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, évoquée dans notre introduction⁹⁰. Ce type d'intitulation, qui désigne le genre du récit par l'emploi du terme «mémoires» (*Mémoires de T. Pomponius Atticus*, *Mémoires d'un Parisien de Lutèce*, *Mémoires de Ramsès le Grand*, *Mémoires d'Agrippine*), se veut, au même titre que l'illustration, tributaire de l'effet d'authentification qui hante ce

⁹⁰ Voir les p. 6-7 de la présente thèse.

genre de récit⁹¹. Par le choix d'une intitulation qui rattache le texte à une catégorie diégétique, les auteurs tentent de créer une illusion réaliste⁹² en mettant l'accent sur le caractère autobiographique du texte, quoique ce caractère soit évidemment inventé pour les besoins de la narration. Il s'agit d'accentuer le «vrai» par rapport au «faux», l'historicité par rapport à la fictionnalité, pour que le lecteur ait le sentiment que le récit est vraisemblable et possède donc implicitement une valeur documentaire. Ces titres génériques ont pour principale fonction de donner *de facto* au discours une portée historique. La mimésis opère, dans le cas présent, par l'emploi du terme «mémoires» qui reprend, au sein de l'intitulation, le discours de l'Histoire tel qu'il s'est progressivement développé et institutionnalisé au cours des siècles. La mise en place d'un narrateur-personnage historique qui a vécu cette époque et qui agira à titre de témoin en écrivant ses mémoires sera l'un des procédés utilisés afin de garantir la vraisemblance du texte. Pour les auteurs de ce type de roman, employer le terme «mémoires» dans l'énoncé du titre, c'est créer une aura de «vraisemblabilisation⁹³» dès l'avant-scène du texte et ainsi

⁹¹ Roland Barthes, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, p. 87.

⁹² *Id.*

⁹³ Hoek, *La marque du titre*, *op.cit.*, p. 228.

contribuer à une certaine accréditation inaugurale de l'œuvre.

Cet effort de vraisemblabilisation se manifeste également par l'emploi de noms propres historiquement attestés, comme nous l'avons mentionné plus haut. Ces titres éponymes relèvent manifestement d'une tradition qui se perpétue puisque, depuis le XIX^e siècle, ce genre d'intitulation est inévitablement associé au roman historique si l'on songe à *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, à *Cing-Mars* d'Alfred de Vigny, ou encore à la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée. Ainsi pour les lecteurs, la citation du nom propre d'une figure connue de l'Histoire dans l'énoncé du titre suffit à dénoter instantanément le récit de type historique. Il s'agit d'une intitulation qui fait figure d'emblème de ce genre de récit, le nom propre historique caractérisant, dès son énoncé en frontispice du roman, le texte qu'il nomme.

Comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, les titres éponymes de notre corpus se présentent sous diverses formes, ils peuvent être seuls (6 romans sur 85), ou accompagnés d'un indicateur générique (12 romans), d'un pronom personnel (4 romans) ou d'un surnom (12 romans):

*Néfertiti, Le roman de Pythagore, Moi, César*⁹⁴; parfois, suivis d'une conjonction de coordination (5 romans) et/ou unis à un titre secondaire (4 romans): *Sappho ou la soif de pureté, Hannibal. Sous les remparts de Rome*. D'autres intitulations optent pour le substitut du nom propre, le surnom (10 romans): *Le Druide, La Putain des dieux, Le Grand Empereur et ses automates*; certains d'entre eux construits avec l'aide d'un toponyme évocateur du contexte historico-géographique du récit (5 romans): *La Dame de Chypre, Les amants d'Atlantis*. À cette nomenclature, il faut ajouter quatre titres éponymes à caractère événementiel ou autres: *Les dîners de Calpurnia, Une journée chez Épicure, La Maison Germanicus, Le rêve de Conficius*.

La plupart des titres éponymes ne mentionnent que la portion du nom des personnages historiques qui les désigne aujourd'hui. Quelques-uns de ces noms sont plus connus du public que d'autres, comme dans les titres suivants: *Messaline, Néfertiti, Salomon. Le roi des femmes, Gaspard, Melchior & Balthazar*⁹⁵. Pour la plupart des romans évoquant l'existence de personnages antiques ayant la citoyenneté

⁹⁴ À ces romans que nous avons déjà mentionnés, on peut ajouter celui de Patrick Girard, *Hamilcar. Le lion des sables*, Paris, Éditions 1, 1999.

⁹⁵ Michel Tournier, *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980.

romaine, il s'agit, plus précisément, de prénoms qui font également office de patronymes dans la désignation moderne des individus concernés. Leurs constantes mentions au sein du discours des spécialistes de l'histoire de l'Empire romain, à la place du *tria nomina* latin, trop long et particulièrement difficile à mémoriser, confère à ces prénoms le statut de désignateurs officiels au même titre que nos noms propres modernes. Du reste, la plupart des personnages historiques de premier plan des civilisations de l'Antiquité, comme les pharaons, leurs épouses, les empereurs, les conquérants, les guerriers ou les reines sont connus par leur seul prénom, comme Attila, Toutankhamon, Vercingétorix, Néron ou Marc Aurèle. Par l'étude de leurs hauts faits, de leurs histoires, ou tout simplement par familiarité lexicale et phonétique avec le vocabulaire ethnogéographique utilisé par les historiens et les archéologues - la terminaison en «ix» pour les noms d'origine gauloise ou en «us» pour ceux d'origine latino-romaine - le public est souvent en mesure d'identifier leur origine.

Comme nous l'avons mentionné, certains auteurs utilisent en guise de substitut à l'intitulation onomastique, l'intitulation périphrastique ou le surnom afin d'évoquer avec plus de précision un personnage historique en particulier, c'est-

à-dire selon le type de portrait que le romancier entend tracer plus exactement de ce personnage dans la diégèse de son récit. «Plus explicite et plus lisible⁹⁶» que le nom propre, l'intitulation périphrastique projette une image du personnage qui, à elle seule, le singularise par rapport aux autres hommes. L'emploi coutumier de la majuscule dans la scripture du titre sur la couverture du livre comme dans les intitulations périphrastiques suivantes: *Le Maître des steppes* de Daniel Kircher (Attila), *Le Soleil de la Perse* de Guy Rachet (Cyrus le Grand), *La Putain des dieux* de Michel Cazenave (Cléopâtre), confère au surnom une importance particulière. L'intitulation périphrastique apparaît dès lors comme le terme synthèse par excellence pour qualifier ou définir le personnage en question, toujours selon le projet spécifique de l'auteur dans son roman. Il s'agit, par le biais d'une unique «phrase nominale⁹⁷», d'évoquer à la fois la personnalité d'un individu et le rôle qu'il a occupé dans l'histoire de sa nation et de son temps. Le surnom se veut en lui-même une interprétation de la nature et des actions du personnage, de son rôle dans l'Histoire; sa portée sémantique vise à mettre de l'avant un aspect de la personnalité de tel

⁹⁶ Hoek, *La marque du titre*, op.cit., p. 228.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

individu au détriment d'autres aspects jugés moins importants.

Plus rarement, le nom propre est accolé à une périphrase descriptive comme *Le Fou de Dieu. Héliogabale* (trois romans sur 85) afin que l'intitulation réalise d'autant mieux ses fonctions de désignation, d'information et d'anticipation du contenu du roman. L'énoncé de ce genre de titre et de titre second suggère une double présentation du contenu de l'œuvre: si le second titre renvoie au personnage historique, celui que l'on identifie par le nom d'«Héliogabale», le titre principal est assignable à l'auteur-narrateur implicite⁹⁸ qui, lui, examine l'Histoire, la vie de ce personnage selon ses propres normes et ses propres valeurs, utilisant les critères historiques et éthiques actuels. En qualifiant Héliogabale de «fou de dieu» sur la couverture du livre, l'auteur laisse ainsi entendre que la vie de ce personnage historique fut complètement soumise aux impératifs de sa croyance en ce dieu et ce, à un point tel, que son équilibre mental en fut affecté. Le surnom annonce le contenu de la diégèse, le texte racontant le mécanisme de cette obsession, ses implications dans l'exercice du pouvoir par cet empereur.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 258.

Pour revenir à l'utilité et la valeur du nom propre historique dans la scriptio du titre - mode d'intitulation précité le plus répandu dans notre corpus avec 47 romans sur 85 - , précisons que celui-ci permet à l'opposé du surnom évoqué précédemment «l'économie d'un énoncé descriptif et assur[e] un effet de réel global qui transcende tout décodage des détails⁹⁹». Le fonctionnement du titre éponyme dans le roman historique sur l'Antiquité est lié plus spécifiquement à l'impact référentiel que produit l'énoncé onomastique sur la couverture du livre. Comme tel, le nom propre seul constitue une «unité de la langue¹⁰⁰» dont le fonctionnement a été identifié par Saul Kripke, sous le concept de «désignateur rigide¹⁰¹». La désignation rigide implique que tout nom propre est en réalité une «étiquette linguistique fixée à des individus¹⁰²» et que la mention d'un nom propre dans un énoncé suffit à évoquer cet individu «d'un discours à l'autre.¹⁰³» Le locuteur et son interlocuteur partagent une

⁹⁹ Hamon, *Littérature et réalité*, *op.cit.*, p. 137.

¹⁰⁰ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 39.

¹⁰¹ Saul Kripke, *La logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982, p. 36-37.

¹⁰² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 47.

¹⁰³ Marie-Noëlle Gary-Prieur, «La modalisation du nom propre», *Langue française*, n° 92, déc. 1991, p. 62.

«intuition directe¹⁰⁴» qui les amène à aussitôt établir le lien entre la citation du nom propre et l'individu qui en constitue le référent. En outre, le champ d'action de la référence du nom propre dépend de la notion de «monde possible». Plus précisément, le nom propre «désigne le même individu dans tous les mondes possibles associés à un énoncé¹⁰⁵» c'est-à-dire que le «référent du nom propre [...] est fixé dans chaque énoncé pour tous les mondes possibles associés à cet énoncé¹⁰⁶». La reconnaissance du référent ou du personnage historique mentionné dans l'énoncé du titre dérive donc d'un *a priori* cognitif partagé intuitivement par les locuteurs possédant une même culture¹⁰⁷. Cet *a priori* cognitif se retrouve au sein des univers produits par tel ou tel énoncé. Naturellement, les mondes possibles ne sont pas des entités extradiscursives possédant une existence réelle; ils sont, si l'on peut dire, purement scripturaux, c'est-à-dire «stipulés¹⁰⁸» au sein de la phrase contenant le nom propre. Dans le roman historique sur l'Antiquité, le référent et les mondes possibles ne pourront être que ceux qui émanent de

¹⁰⁴ Kripke, *op.cit.*, p. 166.

¹⁰⁵ Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre, op.cit.*, p. 23.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁰⁷ Kripke, *op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁸ Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre, op.cit.*, p. 21.

l'intitulé ou plus précisément des différentes formes que l'énoncé éponyme adopte sur la couverture et la page-titre du volume. Ainsi se constitue un jeu de production ou de complémentarité sémique entre le pouvoir référentiel du nom propre et, dans certains cas, la brève description du personnage et/ou du contenu du récit que nous livrent les titres secondaires. Dans l'analyse qui suit, nous identifierons, par le biais de certains exemples, le sens de l'actualisation du titre onomastique sur la couverture du roman, de façon à voir quel effet il produit sur le lecteur.

En examinant les manifestations intitulaires du nom propre historique, on remarque en premier lieu que certains d'entre eux ont la possibilité d'évoquer à eux seul le destin d'un être, sorte de reflet immédiat du parcours existentiel de ce dernier. Dans le titre du roman *Messaline* de Violaine Vanoyeke et de Guy Rachet, nous sommes en présence d'un nom propre qui a valeur de symbole puisque l'énoncé du titre fait présager instantanément du contenu de l'œuvre¹⁰⁹. Habituellement, à la lecture d'un nom propre historique sur la couverture d'un roman, le lecteur se remémore aussitôt un

¹⁰⁹ Martine Saint-Pierre, *Onomastique et récit narratif*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Faculté des lettres-langues et communications, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1987, p. 83.

ensemble de caractéristiques spécifiques du personnage ainsi nommé, certaines plus accentuées que d'autres. Dans le cas de Messaline, «le problème de savoir quelles propriétés caractéristiques sont sélectionnées ne se pose plus, [puisqu'] une convention [...] [de sèmes en règle aussitôt] l'interprétation¹¹⁰». La vie dissolue de cette seconde épouse de l'empereur Claude, son insatiable passion charnelle, sont depuis toujours des traits caractéristiques du personnage. Le signifié onomastique permet au lecteur d'identifier non pas l'individu global Messaline, mais une image de cet individu¹¹¹, image que le discours historiographique a contribué à façonner, par son insistance sur la vie dissolue de cette figure du monde antique. Pour le lecteur qui connaît ce contexte historique en particulier, l'intitulation éponyme *Messaline* propose ainsi une lecture nettement prospective de la diégèse et, en ce sens, la fonction apéritive du titre s'en trouve, en quelque sorte, fortement accentuée.

Lorsque le titre éponyme consiste en l'énoncé d'un nom propre historique suivi d'un titre second (comme dans *Iosseph. Le Juif du Nil*), le fonctionnement du titre s'opère

¹¹⁰ Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre, op.cit.*, p. 48.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 246.

à partir de ces deux composantes syntaxiques: *Iosseph* désigne l'individu de la Bible alors que *Le Juif du Nil* met l'accent sur l'origine ethnique du personnage, sa judaïcité et son lieu d'existence, l'Égypte. Un premier niveau d'interprétation définit l'individu *Iosseph* dans son unicité référentielle¹¹² alors qu'un second niveau, celui du titre secondaire, le définit à partir d'un des traits caractéristiques de sa vie. Ici, la possible désorientation du lecteur face à la graphie du prénom d'*Iosseph*, à la place du coutumier «Joseph» des traducteurs de l'Ancien Testament, sera vite dissipée par l'énoncé du titre secondaire «*Le Juif du Nil*», liant l'individu du titre et celui de la Bible. Pour reprendre les mots de Philippe Hamon au sujet des procédés qui concourent à établir la validité d'un énoncé dans le romanesque:

[...] le récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire [celle racontée dans l'Ancien Testament] qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine et crée chez le lecteur [...] un système d'attentes, en renvoyant implicitement ou explicitement [...] à un texte déjà écrit qu'il connaît¹¹³.

¹¹² Pavel, *op.cit.*, p. 45.

¹¹³ Hamon, *Littérature et réalité*, *op.cit.*, p. 136.

Dans le titre *Iosseph. Le Juif du Nil*, tout lecteur possédant une certaine culture judéo-chrétienne saura plus ou moins qu'il s'agit de ce fils cadet de Jacob qui, après avoir été vendu par ses propres frères et conduit en Égypte, est devenu l'un des ministres importants du pharaon. En mettant l'accent sur sa double appartenance, l'une originelle (juive) et l'autre acquise (l'égyptienne), l'auteur laisse entendre que cette double appartenance constitue l'originalité de Iosseph, ce que le récit lui-même confirme.

Pour le lecteur appartenant à une autre culture religieuse et qui, par conséquent, ne possède pas cet extra-texte sur lequel se bâtit la trame du récit, le titre principal éponyme et le titre second périphrastique ne pourront être que l'indice d'un récit de nature biographique, ayant pour cadre présumé l'Égypte et dont le personnage principal est un Juif nommé Iosseph. Le nom propre d'Iosseph fonctionne dans ce cas comme un nom propre fictionnel. Aucune «valeur sémantique¹¹⁴» ne précède l'énoncé du titre, seuls le nom, le sexe, l'ethnicité et le lieu d'existence du personnage d'Iosseph sont identifiables. Pour ce type de lecteur, avant que ne s'amorce comme telle la lecture du texte, le référent

¹¹⁴ Hoek, *La marque du titre*, op.cit., p. 209.

initial du nom propre d'Iosseph, celui désignant l'individu de l'Ancien Testament, ne pourra être accessible qu'à la suite de la lecture du *prière d'insérer* qui, lui, fournira certaines données signalétiques de base concernant l'individu du titre:

Iosseph, fils de Jacob, vendu par ses frères, est devenu premier ministre, "Grand Maître des Deux Terres", dans l'Égypte de la XIII^e dynastie. Mythe, légende et histoire se confondent dans ce personnage biblique [...].

De cette manière, la quatrième de couverture l'aidera à combler quelque peu son manque de connaissance du personnage. Dans *La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon* de Christian Jacq, la structure syntaxique du titre se trouve inversée par rapport à l'exemple précédent: ici, le titre principal est de nature périphrastique alors que le titre second se veut en partie éponyme. De plus, à l'opposé d'*Iosseph. Le Juif du Nil*, le titre est partiel sur la couverture (*La Reine Soleil*) alors qu'il apparaît en entier sur la page de titre. L'illustration sur la couverture et le titre second de la page de titre se partagent les mêmes fonctions d'identification du personnage principal et de localisation spatiotemporelle de la diégèse: l'illustration, par la présentation d'un bas-

relief antique représentant cette reine¹¹⁵; le titre second, par l'emploi de l'éponyme Toutankhamon ajoutant un indice de référentialité qui était au départ absent du titre sur la couverture. Le surnom de «Reine Soleil» pourrait logiquement s'appliquer par voie de convention sémique à un grand nombre de souveraines, telle la première épouse de Louis XIV, Marie-Thérèse d'Autriche; seuls l'illustration et le titre second permettent de lever cette ambiguïté référentielle du titre principal. Pour que le référent soit identifiable avec davantage d'exactitude, l'auteur, en accord avec l'éditeur, a choisi en plus de l'illustration de citer sur la page de titre le nom de «Toutankhamon» dans l'énoncé du titre secondaire. La découverte de la tombe de ce roi a été largement diffusée à travers le monde, à un point tel qu'il demeure encore de nos jours le pharaon le plus connu du public. L'énoncé de son nom garantit donc le plein pouvoir signalétique du titre en permettant au lecteur de faire un lien entre cette reine et la figure célèbre qu'est Toutankhamon. L'auteur amorce «l'opération de personnalisation¹¹⁶» du personnage principal par le dévoilement de son statut de reine. L'agent du titre est également déterminé par

¹¹⁵ Voir la copie de cette page couverture à l'Annexe A, p. 9.

¹¹⁶ Hoek, *op.cit.*, p. 113.

sa situation sentimentale: elle est l'épouse et l'aimée de Toutankhamon, ce qui lui confère un rang à la fois social et affectif. L'énoncé du titre annonce, comme dans l'exemple précédent, que la diégèse du récit se concentrera sur l'exposé de la vie de cette reine et que l'auteur s'attardera autant à certains aspects de sa vie publique que de sa vie privée. La présence de l'article défini «la» et le «L'» majuscule d'«aimée» indiquent notamment, par leur force de «définitivisation¹¹⁷», que la diégèse sera prioritairement centrée sur le personnage de cette *Reine Soleil*, dont le véritable nom est Akhésa. D'autre part, la combinaison historico-sémique du surnom *Reine Soleil* traduit à la fois la forte personnalité de cette reine et le fait qu'elle a reçu de son père, le légendaire pharaon Akhénaton, la tâche ardue de perpétuer le culte d'Aton, le Dieu Soleil. Cette dernière donnée concernant la portée du surnom n'est au départ accessible que pour le lecteur ayant une certaine connaissance de l'Antiquité égyptienne, de ses cultes et de ses dieux. Le titre prélude ainsi à tout l'aspect documentaire de la diégèse, le texte racontant, entre autres, l'instauration du culte d'Aton, la prééminence de ce dieu devenu suprême et

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

unique (et ce, aux dépens du dieu Amon), de même que les conflits qui en ont résulté dans la société égyptienne.

Dans *Le Soleil de la Perse* de Guy Rachet, nous sommes en présence cette fois d'une structure intitulaire plus imprécise du point de vue référentiel. L'individu évoqué dans le titre doit être envisagé à travers la symbolique du terme «Soleil» et par le renvoi toponymique «Perse». Comme le démontrent les titres suivants *La Fête alexandrine*, *Les amants d'Atlantis* et *Pleure Jérusalem*, on retrouve parfois des toponymes dans l'intitulation du roman historique sur l'Antiquité (14 romans sur 85). Leur usage permet d'identifier la civilisation antique qui servira de contexte aux événements du récit. La plupart des civilisations anciennes correspondent à des lieux que le discours de l'Histoire nous a appris à reconnaître. Il s'agit notamment du Nil pour l'Égypte des pharaons, de Rome, d'Athènes et de Jérusalem pour les civilisations romaine, grecque et juive de l'Antiquité, du légendaire pays des Hyperboréens ou des vastes steppes d'Europe du nord pour les peuples nordiques anciens. Dans notre exemple, *Le Soleil de la Perse*, l'auteur emploie le toponyme «Perse» à la place de l'anachronique Iran, afin que le lecteur identifie l'origine du personnage et la temporalité du récit: le toponyme «Perse» renvoie en effet à

un lointain passé et évoque, dans la tradition littéraire, l'opulence, le mystère et l'exotisme. L'acte de dénomination étant un acte de mise en place du personnage dans le système romanesque, le fait que l'auteur ait choisi une intitulation périphrastique à caractère symbolique dont le sens mythifie en quelque sorte les propriétés de cet individu, en le comparant au soleil, indique qu'il privilégiera l'aspect légendaire du personnage. L'intitulation aura pour effet d'amener le lecteur à percevoir le contenu du récit sous l'angle de la fable, du conte. Certains personnages historiques, comme Cyrus le Grand (évoqué à travers le pseudonyme du *Soleil de la Perse*) sont davantage perçus comme des êtres de légende, la pauvreté des renseignements qui les concernent permettant aux romanciers de construire leur récit sans véritable contrainte d'ordre historico-événementiel. Par la voie de ces extratextes que constituent les mythes et les légendes de la tradition orale, les auteurs redonnent ainsi vie à certains personnages moins connus de l'histoire ancienne.

Dans *Hypatie ou la fin des dieux*, l'intitulation offre au lecteur «deux entrées différentes¹¹⁸» sur le contenu du

¹¹⁸ Hoek, *op.cit.*, p. 95.

récit: la première, par le biais du titre principal éponyme évoquant un référent unique, la deuxième, par le titre secondaire consacré à l'énoncé de l'événement moteur du texte. Les deux parties de l'intitulation sont en relation d'équivalence logico-syntaxique, «*Hypatie*» pouvant sans aucune difficulté se retrouver après «*la fin des dieux*». Chacun des titres possède par contre une portée sémantique précise: le premier titre renvoyant à un être concret, celui de la philosophe et mathématicienne Hypatie, le second dressant le constat de la dissolution du paganisme par le rejet de ses dieux.

Comme pour *Le Soleil de la Perse* où le destin de Cyrus le Grand est intimement associé à l'histoire de la constitution de l'Empire perse, l'auteur établit implicitement, à travers l'emploi du «ou» dans l'intitulation, une concordance entre le destin d'Hypatie et celui, cette fois funeste, des dieux païens. Comme l'a laissé entendre, dans l'introduction, notre description des principaux contextes évoqués dans les récits, le thème de l'époque charnière est l'un des plus exploités dans le roman historique sur l'Antiquité. Ici, il s'agit de la fin du paganisme et de l'essor de la foi chrétienne, donc du lent et décisif passage de l'Antiquité au Moyen Âge. La juxtaposition

dans le titre secondaire des termes de «*fin*» et de «*dieux*» a pour effet d'associer, au moyen de l'oxymore, deux idées en apparence contradictoire: le devenir des choses de ce monde et l'immortalité des dieux. Le second titre laisse ainsi entrevoir que cette religion n'était qu'artifice, la mort des dieux coïncidant avec celle d'Hypatie.

Comme les romans *La Reine Soleil*. *L'aimée de Toutankhamon* (Akhésa, troisième fille de Néfertiti et d'Akhénaton), *La Patricienne* (Sulpicia, nièce de Messala, femme poète de la Rome antique sous Octave Auguste), *Les dîners de Calpurnia* (fille adoptive de l'architecte de Néron, Sevurus), *Sappho ou la soif de pureté* (poétesse de la Grèce archaïque), *Hypatie ou la fin des dieux* appartient à la catégorie des œuvres consacrées à la découverte de personnages féminins du passé laissés dans l'ombre du discours historiographique officiel. Le récit et son titre se veulent tributaires du mouvement contemporain d'affirmation du rôle de la femme dans l'Histoire et témoignent ainsi implicitement de certains codes idéologiques propres à notre temps. En outre, ces personnages féminins, par leur nouveauté, ne peuvent manquer d'intéresser les lecteurs; on peut donc penser qu'ils représentent un atout de vente pour les maisons d'édition. Parmi les récits consacrés à des

personnages masculins peu connus, mentionnons le roman de François Fontaine sur un des conseillers intimes de l'empereur Marc Aurèle, Tiberius Claudius Pompeianus (*D'or et de bronze. Mémoires de T. Claudius Pompeianus*) ou celui de Jean-Claude Perrier sur Héliogabale, seul empereur dont l'État romain a effacé le nom (*Le fou de Dieu. Héliogabale*), ainsi que le roman de Michel Peyramaure sur Zénodore, célèbre sculpteur au temps des empereurs Claude et Néron (*La chair et le bronze*) et, enfin, le récit de Pierre Montlaur sur Imhotep, savant et inventeur égyptien, architecte de la première pyramide 2600 ans avant notre ère (*Imhotep. Le mage du Nil*).

En résumé, les titres de notre corpus, qu'ils soient éponymes, périphrastiques ou toponymiques, renvoient à un savoir préalable partagé par l'auteur et son lecteur. Leur mention en frontispice des romans évoque aussitôt un lointain passé que le discours de l'Histoire nous a appris à reconnaître. La couverture propose donc au lecteur, par l'effet référentiel de son intitulé et de son illustration, une image du texte qui correspond avec ce que l'on identifie comme le roman de type historique ayant pour contexte l'époque ancienne. Le lecteur ne peut s'y tromper. Comme nous verrons plus loin, certaines composantes comme la quatrième de

couverture, l'arbre généalogique ou des phrases des annexes autoriales réitèrent à leur tour et sous d'autres formes le titre du roman, donnant plus de portée à sa signification initiale. Le défi pour l'auteur et l'éditeur est de faire en sorte que le lecteur réponde à l'appel du titre, appel que le péri-texte formule aussi selon les procédés qui lui sont propres.

***Rapports chronologiques et sémantiques entre
l'intitulation, le péri-texte et le texte***

Pour que le contenu sémique du titre se révèle pleinement, il faut tenir compte des «rapports introductif, explicatif, résumant¹¹⁹» que le titre entretient avec le corps du texte. Selon Léo H. Hoek, pour mieux comprendre les effets de sens du titre par rapport au texte, il faut se rapporter à la notion de référent et de référé, laquelle vise à fonder linguistiquement l'interaction entre la structure intitulatoire et la structure scripturale et thématique du texte. La relation entre le titre et le texte est semblable à celle entre référent et référé. Le référent a pour fonction d'indiquer:

¹¹⁹ Teun Adrianus Van Dijk, «Sémantique structurale et analyse thématique», *Lingua*, vol. 23, juin 1969, p. 35.

ce à quoi le signe renvoie, le référé, le référent fait partie du signe [titre-signe = signifiant, signifié, référent] et se situe dans l'univers sémiotique [...] [alors que] le référé fait partie de la réalité [...] [et] est constitué par le [...] texte [référé = texte]¹²⁰.

Ainsi le titre et le texte forment une «macrostructure équationnelle¹²¹» qui ne devient transparente qu'une fois la lecture achevée. D'où l'importance de bien identifier les différents rapports de complémentarité que ces deux unités discursives entretiennent entre elles, et ce, même si la signification du titre ne projette qu'une vision partielle ou fragmentaire du contenu de l'œuvre.

Dans le roman historique sur l'Antiquité, la signification du titre est relayée par d'autres éléments du péri-texte qui assurent le passage du titre au texte. Le péri-texte éditorial et auctorial livre certaines informations sur le sens du titre et du texte qui ne se retrouvent pas en d'autres lieux du volume; la portée sémique de ces informations est déterminante du point de vue de la vision inaugurale de l'œuvre. Aussi, avant d'identifier les rapports entre titre et texte, nous allons examiner brièvement, par le

¹²⁰ Hoek, *op.cit.*, p. 29.

¹²¹ Genette, *Seuils, op.cit.*, p. 47.

biais de certains exemples, la nature de ces informations. Il s'agira, plus concrètement, d'établir d'après l'ordre, le lieu d'apparition et la nature de ces informations (*prière d'insérer* et autres segments du péritexte: arbre généalogique, carte géographique, postface), comment le lecteur postule le sens du contenu du texte par rapport au titre et au péritexte, pour, dans un second temps, découvrir comment le sens initial du titre rejoint le sens général de l'œuvre, tel qu'il apparaît au lecteur dès que sa lecture est achevée.

***L'intitulation et le prière d'insérer du
péritexte éditorial***

Afin de remédier à l'ambiguïté structurelle de l'intitulation¹²² (phrases nominales succinctes, «codes culturels lacunaires ou absents¹²³»), le rédacteur de la quatrième de couverture donne ou redonne au lecteur, à travers la fonction mémorielle de ce segment du discours du péritexte éditorial qu'est le *prière d'insérer*, certaines clefs d'interprétation du titre et de l'œuvre. Le *prière d'insérer* se veut, lors de la parution initiale du roman, le véritable

¹²² Hoek, *op.cit.*, p. 134.

¹²³ Christian Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubière, Bof, 1972, p. 43.

tout premier discours officiel sur l'œuvre éditée. Sa localisation sur la quatrième de couverture, à l'avant-scène du discours de l'œuvre, fait en sorte qu'«il détermine [...] [souvent] la décision d'achat et donc de lecture¹²⁴» du roman. Son scripteur est toutefois difficilement identifiable puisque la grande majorité de ces courts textes se veulent anonymes: «on ne sait jamais très bien, [...] s'il[s] revien[nent] à l'auteur du roman ou au directeur de collection¹²⁵», ou à tout autre professionnel du milieu de l'édition.

À titre d'introduction, le *prière d'insérer* du roman historique sur l'Antiquité vise à présenter le récit aux éventuels lecteurs, selon certains paramètres génériques, commerciaux et esthétiques précis, notamment la mention des données de base du texte servant en quelque sorte à expliquer plus en détail le sens du titre et de l'œuvre (l'époque et le lieu précis, le contexte historique particulier du récit, la

¹²⁴ Pierre-Emmanuel Cordoba, «Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage», dans *Le personnage en question. Actes du IV^e colloque de S.E.L. 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 39.

¹²⁵ *Loc.cit.*

situation diégétique des principaux protagonistes¹²⁶). À cela s'ajoutent certaines données à caractère promotionnel comme la nouveauté de l'information¹²⁷, l'originalité de l'écriture, l'intérêt pour le lecteur¹²⁸, etc.

Pour ce qui est des prière d'insérer se rapportant à des titres éponymes au nom propre historique, mentionnons encore une fois que ces noms possèdent, à l'exemple de certains intertitres, une «valeur anaphorique [...] [c'est-à-dire] de rappel¹²⁹». Le lecteur, prenant connaissance du titre éponyme en frontispice du roman, se remémore aussitôt certains traits de la vie du personnage. Une telle mention d'un nom propre dans l'intitulation constitue donc un rappel de cet extra-texte historiographique évoqué précédemment. Cependant, même si le personnage du titre est une figure majeure de

¹²⁶ Comme dans cet exemple tiré de la quatrième de couverture du roman de Guy Rachet, *Les Vergers d'Osiris* (*op.cit.*): «Douze siècles avant notre ère, l'Égypte se trouve à un tournant de son histoire. La brillante dynastie de Ramsès II se termine dans l'anarchie tandis qu'au Nord pèse la menace barbare des "peuples de la mer". C'est dans ce monde à son déclin que va vivre Merirê».

¹²⁷ «Enfin, les Romains tels qu'ils furent vraiment [...]» (Monteilhet, *Néropolis*, *op.cit.*)

¹²⁸ «Évocation d'un temps de transition peu connu, où, dans la métropole cosmopolite, se poursuivent cérémonies païennes et jeux meurtriers. La Fête alexandrine dessine une grande fresque romanesque, émouvante et débordante de vie.» (Berry, *La Fête alexandrine*, Paris, Albin Michel, 1990)

¹²⁹ Genette, *op.cit.*, p. 271.

l'histoire ancienne et que ce rappel a censément lieu dans la mémoire du lecteur, la charge sémique du nom reste malgré tout quelque peu incertaine, que ce soit pour le grand public ou encore pour le public érudit: la «signification [du nom propre historique doit donc] être *obligatoirement rechargée*¹³⁰», d'où l'importance, dans les premiers paragraphes du *prière d'insérer*, de revenir sur le référent initial du titre éponyme, en le situant relativement au discours historiographique et, surtout, aux événements qui serviront de trame au récit.

La mise en situation du personnage du titre éponyme dans le *prière d'insérer* se fera plus exactement par une brève description des éléments de temporalisation, de localisation et de personnalisation que renferme le récit. Il faut situer le personnage là où le récit le prend en charge (début ou fin de règne, climat favorable ou hostile, période de paix ou temps de guerre, jeunesse ou vieillesse, etc.) afin qu'apparaissent certaines données primordiales propres à illustrer le cadre ou la période où évoluera le personnage du titre éponyme. Ces données ont trait principalement: (a) au rappel schématique des connaissances historiographiques que l'on

¹³⁰ Moncelet, *op.cit.*, p. 35.

possède sur le personnage du titre; (b) à celles plus spécifiques relatives au personnage comme maître d'œuvre, participant ou témoin des événements de la diégèse; (c) enfin au personnage tel qu'il se profile, dans les différentes situations mises en scène par le récit. La plupart du temps, ces trois types de données se retrouvent simultanément dans le *prière d'insérer*, le personnage étant ainsi situé dans sa fonction narrative. Le lecteur peut, par le contenu descriptif du *prière d'insérer*, juger à la fois du type de portrait que le récit propose du personnage-titre et présumer du genre de diégèse dans laquelle il évoluera (récit d'aventures, sentimental, politique, guerrier, compte rendu mémoriel).

Ainsi, dans *Moi, César*, l'auteur du sommaire de la quatrième de couverture commence par décrire la situation de base du récit, celle qui est à la source de la diégèse, donc de la fiction romanesque: «L'auteur suppose que Jules César, au matin des Ides de Mars, passe en revue sa destinée.» D'un côté, le verbe «suppose» réitère la nature fictionnelle du récit, alors que, de l'autre, les données proprement historiques en soulignent le caractère réaliste: mention du nom de Jules César et date précise du calendrier romain. Par la suite, l'auteur du *prière d'insérer* revient sur l'agent du titre, cette fois en qualité exclusive de personnage

historique dont les traits spécifiques ne se retrouvent que de façon partielle ou implicite dans l'œuvre: «Celui que l'illustre historien Jérôme Carcopino a appelé "le plus souple et le plus vigoureux des démiurges politiques" est aussi l'auteur des "*Commentaires*". Les renseignements fournis au lecteur constituent un rappel de fragments de l'image que César a laissée à la postérité: celle proposée par un historien reconnu du XX^e siècle qui a étudié sa vie, de même que celle que César a livrée de lui-même par le biais de ses *Commentaires de la guerre des Gaules*. En mentionnant la citation de Carcopino et les *Commentaires* de César, l'auteur du *prière d'insérer* procède à un rappel du possiblement connu, du «déjà écrit ailleurs» afin de s'assurer que le lecteur puisse, avant que ne s'amorce la lecture de l'œuvre, disposer de certaines connaissances concernant le personnage du titre. Ce que le nom propre renferme en tant que «forme linguistique de la réminiscence¹³¹» est ici, en quelque sorte, réactivé par une première description du personnage de César. Du reste, la reconstitution de la compétence historiographique et intertextuelle du lecteur ira jusqu'à la mention, dans le discours d'une annexe au récit, de ce que signifie pour César, ce «jour des Ides de Mars»,

¹³¹ Hoek, *op.cit.*, p. 240.

date de son assassinat. Si ce dernier n'est pas représenté dans le texte, mais seulement rapporté dans un court extrait des *Douze Césars* de Suétone en appendice au roman, il n'en compose pas moins l'arrière-plan tragique de cette revue de destinée, dont la connaissance est essentielle pour la compréhension de la diégèse.

À la citation de l'historien Carcopino et à la mention des *Commentaires* s'ajoutent les «énoncés qualifiants¹³²» de «maître du monde», d'«homme qui détient le pouvoir suprême» pour se terminer sur une dernière citation, cette fois de Mommsen (historien allemand, 1817-1903), décrivant César comme un «génie qui n'a jamais cessé d'entendre battre son cœur». Par cette énumération à caractère synonymique, en partie redondante, le lecteur passe d'un point de vue extérieur (l'homme d'État quasi mythique) à une perception plus humaine de la personnalité de César (celui qui, malgré le pouvoir, les honneurs, demeura attentif aux émotions qui l'habitaient). L'auteur du *prière d'insérer*, par la citation finale de Mommsen, signale que la vie du personnage dépasse à bien des égards la simple factualité historique, méritant

¹³² Jean-Pierre Resson, «Le personnage historique (Carlos II el Hechizado) chez Ramon J. Sender: figuration et illusion référentielle», dans *Le personnage en question*, p. 196.

en cela un traitement romanesque dans lequel la sensibilité moderne peut se retrouver. Le discours du *prière d'insérer* sous-entend donc que l'identité intradiscursive du personnage-titre est à la fois semblable et différente du César historique, puisque redéfinie selon les paramètres du discours fictionnel. Il ne s'agit pas dans le texte de présenter au lecteur ce que les multiples études historiographiques nous ont enseigné sur César, mais de recréer une image, précise ou déterminée de cet individu, qui se fonde sur un «probable historique». L'auteur, après avoir consulté la documentation, a choisi de mettre en scène dans son récit certains aspects de la vie et de la nature de César. Si l'intitulation éponyme au nom propre historique équivaut à une affirmation référentielle sur la page couverture du volume, le discours du *prière d'insérer* consiste ici en l'expression d'un désir, celui de l'exploration par le récit de la nature du porteur du nom.

Par ailleurs, en revenant sur la mention des *Commentaires*, on constate de plus que le *prière d'insérer* vise à indiquer implicitement au lecteur que l'auteur du roman a vraisemblablement lu cet ouvrage, ce qui lui a permis d'avoir un point de vue intérieur sur le personnage de César. D'ailleurs, la phrase qui suit cette mention renforce cette

impression en rapprochant, d'une certaine manière, le texte à tendance autobiographique des *Commentaires* et l'objet du présent récit à caractère autodiégétique: «On peut donc penser que la tentation de faire le point aux moments essentiels de sa carrière ne lui était pas étrangère.» Dans ce passage intervient un des aspects essentiels du péritexte du roman historique sur l'Antiquité que le *prière d'insérer* met tout particulièrement en lumière: l'effet de vérité que le discours péritextuel met à profit afin d'appuyer la vraisemblance historique du texte. Le rédacteur du *prière d'insérer* s'adresse à un lecteur qui, comme lui, se situe hors-fiction, recherchant, par un effet de vérité, à le convaincre de la pertinence de la démarche esthétique et historique du romancier dans son œuvre. Par l'énoncé de certaines phrases, l'auteur du *prière d'insérer* laisse entendre que le récit, quoique fictif, contient tout de même un potentiel de vérité qui l'accrédite à titre de discours historico-culturel. Dans l'exemple du *Moi, César*, comme dans presque tous les romans de notre corpus, le *prière d'insérer* ne manque pas de mettre en valeur le fond de vérité que renferme la diégèse:

Quelles purent être [...] les préoccupations, les idées, les vues d'avenir du maître du monde, et aussi quelles formes prirent, ce matin-là, dans son souvenir les figures de Cornélia et de Julia: c'est ce que l'auteur, **en restant strictement fidèle à la vérité historique**¹³³, s'est attaché à imaginer.

Le processus d'accréditation de la vérité de l'œuvre est en grande partie semblable dans tous les *prières d'insérer* des romans de notre corpus et comporte trois phases distinctes. La première phase s'opère, comme nous l'avons vu précédemment, par la mention des démarcations spatiales et temporelles du monde du récit: «Cela se passait entre la Judée, la Syrie et la Cilicie, dans les années 40 de notre ère, sous le règne de l'empereur Claude¹³⁴». L'œuvre propose donc au lecteur un univers dont les paramètres historiques sont reconnus. La deuxième phase consiste en l'incontournable évocation de la fidélité du récit aux sources historiques: «Tout, ou presque tout dans ces Mémoires, est authentique et s'appuie sur des textes. L'auteur n'a pris avec l'histoire que quelques libertés¹³⁵». Enfin, la dernière phase repose sur l'énoncé des qualifications du romancier (historien,

¹³³ Nous soulignons.

¹³⁴ Ambelain, *Béréenice ou le sortilège de Béryte*, Paris, Robert Laffont, 1976, quatrième de couverture.

¹³⁵ Grimal, *Mémoires de T. Pomponius Atticus*, op.cit., quatrième de couverture.

archéologue, spécialiste, passionné du monde antique), qui le rendent apte à opérer une telle reconstitution et que l'on retrouve également dans le bref paragraphe du sommaire biographique qui accompagne la plupart du temps le *prière d'insérer*: «L'AUTEUR: Archéologue historien, Guy Rachet a écrit de nombreux ouvrages devenus des classiques sur les civilisations anciennes¹³⁶». Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, il ne faut pas oublier que, pour ces romanciers, les destinataires du texte sont également les confrères historiens ou archéologues. L'historien-romancier, en tant que professionnel de la science historique, ne peut faire abstraction du discours institutionnel auquel il participe. Aussi, le *prière d'insérer* corrobore ce double statut professionnel d'historien et de romancier. Pour l'heure, les possibles contraintes que cela a pu susciter au cours de l'écriture du roman sont tues. Il faudra attendre le discours des annexes au récit (préface, postface, note de l'auteur) pour que le sujet soit abordé. Ainsi, face au processus de transposition des données de l'Histoire dans l'univers fictionnel, le court texte du *prière d'insérer* proclame que la vérité historique a été respectée, toujours dans le but d'accréditer la démarche du romancier.

¹³⁶ Rachet, *Les Vergers d'Osiris*, *op.cit.*, quatrième de couverture.

À la fonction mémorielle et d'accréditation du *prière d'insérer* s'ajoute par ailleurs une fonction explicative reconnaissable, entre autres, dans l'exemple de la quatrième de couverture de *Néropolis. Roman des temps néroniens*, intitulation où prédominent les opérateurs temporels et locatifs¹³⁷. L'auteur du *prière d'insérer* tente, premièrement, de combler l'ambiguïté du titre principal en définissant le néologisme toponymique de «*Néropolis*»: «La vieille Ville va mourir et de ses cendres doit renaître une Rome resplendissante qu'un Néron artiste rêve de baptiser de son nom.» À cette première définition du titre principal *Néropolis* se juxtapose, dans le *prière d'insérer*, celle du sous-titre générique à valeur d'expansion, identifiable à travers l'énumération de faits sociaux et politiques qui caractérisent ces «temps néroniens», présentés dans une liste colorée, susceptible de piquer la curiosité du lecteur éventuel:

Période baroque et passionnée s'il en fut, marquée par l'émancipation provocatrice des femmes, la fascination de l'inceste, le massacre des enfants, les tortures inquisitoriales, les tueries de l'amphithéâtre, la tragique brutalité des courses de chars, la vogue de la bestialité et du théâtre pornographique, le succès des lupanars, l'exhibitionnisme des sodomites et des gitons, les honteuses délices de l'esclavage, l'apogée des débauches de groupe et le premier génocide pour

¹³⁷ Au sujet de ces notions, voir Hoek, *op.cit.*, p. 115-116.

raison d'État, tandis que les étranges soldats du Christ spéculent sur une apocalypse qui ne sera pas encore au rendez-vous.

Les définitions que le *prière d'insérer* reconstruit autour du titre principal et du sous-titre ont pour but de donner au lecteur certaines pistes concernant l'atmosphère du roman tout en faisant, si l'on peut dire, sa réclame. Elles indiquent que l'œuvre à venir mettra tout particulièrement l'accent sur les mœurs et sur les conditions de vie des habitants de Rome. D'ailleurs, le processus de personnalisation de la ville de Rome, véritable agent du titre et protagoniste du récit, a précédemment été entamé avec l'emploi de la majuscule pour le terme «ville». Le titre, dans sa forme plurielle (*Roman des temps néroniens*), signale en quelque sorte le foisonnement du contenu narratif que confirme le *prière d'insérer*. Il s'agit d'un véritable décryptage du titre et de l'œuvre afin de placer l'éventuel lecteur au cœur même du sujet du roman.

Ce livre d'Hubert Monteilhet se veut, selon le rédacteur de la quatrième de couverture, un nouveau «*Quo Vadis* sans convention». Le rapprochement avec le réputé *Quo Vadis*, best-

seller de Henryk Sienkiewicz¹³⁸, se fait sur un mode d'opposition puisque ce roman était davantage axé sur la valorisation de la nouvelle morale chrétienne chez les Romains, alors que *Néropolis* opte pour l'humour noir et la dérision du sentiment religieux. C'est dans un esprit semblable que s'inscrit l'exubérance syntaxique et sémantique du discours du *prière d'insérer*, qui reprend de la sorte le ton quelque peu débridé du roman.

Parallèlement aux fonctions de remémoration, d'accréditation et d'explication de la quatrième de couverture s'ajoutent des traits discursifs propres aux techniques accrocheuses de mise en marché de ce genre de roman. Il faut convaincre le lecteur que le texte offre diverses potentialités afin que sa lecture apparaisse tentante: caractère exceptionnel du personnage-titre, abondance de renseignements d'ordre historique, cachet d'évasion, d'exotisme, de divertissement que renferme le texte. La première de ces techniques discursives est la répétition littérale, partielle ou phrastique du titre dans le discours du *prière d'insérer*,

¹³⁸ Le roman de Henryk Sienkiewicz est paru pour la première fois en feuilleton dans trois journaux polonais de Varsovie, Cracovie et Pozian à partir de mars 1895. En ce qui concerne sa première parution en traduction française, elle remonte à juin 1900, par *La Revue blanche* (Daniel Beauvois, «Introduction», *Quo Vadis*, Paris, Flammarion, 1983, p. 14 et 25).

créant ainsi par effet de martèlement un appel incessant à la lecture de l'œuvre:

Grâce à une volonté inflexible et à une intelligence hors du commun, elle sera la Reine-Soleil, l'épouse d'un jeune homme éperdu d'amour, le roi Toutankhamon. (Jacq, *La Reine Soleil. L' Aimée de Toutankhamon*)

Autour de lui grouille toute la société provinciale de l'époque: les fonctionnaires romains, les notables gaulois, les soldats et les prêtres, la foule des artisans, des ouvriers et des esclaves que la folle entreprise mobilise, et les femmes (fines et passionnées, elles ont la tendresse de la chair dans cet univers voué au bronze)[...]. (Peyramaure, *La chair et le bronze*)

Imhotep. Il fut un grand médecin qui, le premier, embauma les morts. Imhotep. Il fut un grand ministre, un grand prêtre, un dieu. Imhotep. Il inventa l'irrigation, la taille du granit... et le foie gras. Imhotep. Sa vie est un tissu de légendes, une constellation de mythes. (Montlaur, *Imhotep. Le Mage du Nil*)

La reprise de l'intitulation, par son effet de mise en évidence, magnifie la portée sémantique du titre et, en quelque sorte, prescrit implicitement la lecture de l'œuvre. Sous ce titre que l'on reprend, parfois même à intervalle régulier, dans le discours de la quatrième de couverture, il y a, en somme, tout un monde qui ne demande qu'à être exploré. La redite de l'énoncé de couverture entraîne parfois, comme dans notre dernier exemple, un découpage du

contenu du texte selon les sujets traités, certains chapitres du roman de Pierre Montlaur racontant les circonstances reliées à ces inventions, la manière dont le personnage-titre a exercé les fonctions que lui attribue le discours du *prière d'insérer*. La reprise de l'intitulation dans de courtes phrases descriptives a donc pour résultat de présenter un bref survol de certaines séquences de la diégèse afin d'alimenter l'intérêt du lecteur pour l'histoire de ce personnage.

La deuxième technique discursive de certains *prière d'insérer* réside dans l'utilisation d'un sous-titre évocateur afin de combler l'ambiguïté inaugurale de l'intitulation, offrant ainsi au public, en quatrième de couverture, une seconde porte d'entrée de l'œuvre. Dans l'exemple des *Fauves* de Roger Mauge, le rédacteur de la quatrième de couverture compense la métaphoricité du titre en ajoutant à celui-ci, à la toute fin de son court texte, un sous-titre avec toponyme: «ou les fureurs de Rome». Entre le titre et le titre secondaire ajout du *prière d'insérer* existe une complémentarité sémique, le premier évoquant sous forme métaphorique le caractère prédateur de certains Romains, ce que la seconde intitulation manifeste plus concrètement en associant cette cruauté à Rome, conciliant ainsi dans un unique syntagme,

personnalisation et référentialité. En outre, cette correspondance n'est pas sans assise, le rédacteur de la quatrième de couverture ayant pris soin, auparavant, de commenter l'univers du roman à l'appui de ce titre-ajout qu'il propose au lecteur. À l'exemple du *prière d'insérer* du *Néropolis* de Hubert Monteilhet, le scripteur de la quatrième de couverture énumère certaines données propres à illustrer cette férocité, parlant de la «Rome des bas fonds, des jeux du cirque, des complots et des crimes [...] [d'un] univers de luxure et de violence, où les fauves sont partout», jouant, de cette façon, quelque peu, à la fois la carte de l'étrangeté et du sensationnalisme, afin, comme toujours, de capter l'intérêt du lecteur.

Pour conclure l'analyse des techniques discursives propres à la quatrième de couverture, mentionnons que le rédacteur du *prière d'insérer* cherche également à faire ressortir l'actualité de l'œuvre, sa pertinence, tout en soulignant ce qui nous en éloigne par le temps et les mentalités:

Avec d'inoubliables personnages: Kouros, le vieux druide, Uritaco, et les grands chefs de l'insurrection gauloise et Vercingétorix et César, et Aulus Hirtius, son secrétaire, et aussi Tara et Samara, ces femmes de grand caractère qui surent

aimer, combattre, se sacrifier; et tout un peuple divers, divisé, uni, redivisé: ces Gaulois auxquels nous n'en finirons jamais de ressembler. (Peyramaure, *Les Portes de Gergovie*)

Pour faire revivre cette femme extraordinaire, Daniele Calvo Platero a vécu plusieurs mois dans l'île de Lesbos. Les oliviers et les lauriers-roses poussent comme en son temps et l'ombre de Sappho plane toujours sur Lesbos. (Calvo Platero, *Sappho ou la soif de pureté*)

Mais il arrive qu'il soit cruel de n'être qu'un témoin lorsque c'est le sort de l'humanité qui se joue sous vos yeux. On a quelque mérite à sourire, malgré tout. Et qui pourrait assurer que cette histoire n'est aujourd'hui que du passé? (Grimal, *Mémoires de T. Pomponius Atticus*)

La mention d'une filiation possible entre le passé et le présent se dessine sous la forme d'une communauté philosophique, idéologique ou affective, ou bien par l'évocation de l'héritage culturel et politique, ou tout simplement par l'aveu d'une affinité psychologique. Le passé interpelle le présent, faisant ainsi du lecteur un individu transhistorique. La charge d'historicité que projette l'intitulation en couverture du volume sera ainsi actualisée par l'énoncé, dans le discours du *prière d'insérer*, des concordances perceptibles entre l'univers du lecteur et celui de l'œuvre. En mentionnant par le biais d'une interrogation au lecteur, comme dans notre dernier exemple des *Mémoires de T. Pomponius Atticus*, que personne ne peut «assurer que cette histoire

n'est aujourd'hui que du passé», le rédacteur du sommaire de couverture énonce en quelque sorte que l'Histoire est en partie répétition et que le passé est source d'enseignement pour l'homme moderne. Le roman de Pierre Grimal est donc à la fois fenêtre sur le passé et parabole sur le présent. Le lecteur, à la lecture de l'œuvre, ne pourra manquer d'établir certains liens, certaines similitudes, et de juger de cette manière de la lente évolution du comportement humain dont témoignent, en définitive, nos sociétés contemporaines.

Titre et périphrase auctorial

Les liens entre l'intitulation et le périphrase auctorial s'apparentent aux rapports entre le titre et le *prière d'insérer* du périphrase éditorial (fonction mémorielle, accréditation, explication, reprise littérale, partielle ou phrastique du titre, parfois ajout d'un titre secondaire, réfraction du sens du titre et de l'œuvre dans le présent du lecteur). Toutefois, les romanciers disposent, dans le cas des périphrases auctoriaux (préfaces, postfaces, avertissements ou autres), d'un plus vaste espace textuel pour exploiter de tels rapports. Ainsi, à titre d'exemple, dans *La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon*, l'auteur Christian Jacq, en postface à son récit, commente sur plusieurs pages

différentes scènes d'un tombeau de la Vallée des rois où figurent Akhésa et Toutankhamon, illustrations qui font appel à la beauté et la noblesse de la jeune reine, ainsi qu'à la complicité amoureuse qui la lie au pharaon, son époux. Six phrases de cette annexe postliminaire expliquent tout particulièrement le choix du titre et le contenu de l'œuvre :

Image absolue de la jeunesse et du rayonnement de la femme où se mêlent de manière indissociable le divin et l'humain, Akhésa offre ici l'une des représentations les plus accomplies de l'amour entre Pharaon et la grande épouse royale.

Le couple reçoit les rayons bienfaisants du soleil. Scène d'harmonie et de bonheur tranquille, vision admirable d'une union lumineuse entre deux jeunes êtres qui avaient la charge de la plus brillante des civilisations.

L'une des scènes les plus émouvantes est sans nul doute celle où l'on voit le roi versant un liquide parfumé dans la main droite de la reine, assise sur un coussin, devant lui. Elle se retourne vers Pharaon, dans un geste d'une suprême élégance, et pose le coude gauche sur le genoux de son mari. À côté d'elle, une inscription qui donne toute sa signification à cette scène: «Pour l'éternité»¹³⁹

Par ses commentaires, l'auteur propose au lecteur deux niveaux de compréhension du personnage d'Akhésa, celui de l'égyptologue qui a su identifier la symbolique des gestes, des vêtements, des objets, du décor, notamment du soleil

¹³⁹ Jacq, *La Reine Soleil*, op.cit., p. 429-430.

comme élément divin intimement associé au jeune couple pharaonique, et celui du spectateur attentif au climat de ces scènes, qui les interprète selon les impressions et les sentiments qu'il en retire. Notons que ce dernier niveau semble se situer à la source de la création de l'œuvre et du choix de son intitulation. Ainsi, en complément à notre précédente analyse du rôle de ce titre sur la couverture du livre¹⁴⁰, les termes de «Reine Soleil» et d'«aimée» semblent, cette fois, tributaires de ces différentes représentations picturales d'Akhésa. L'auteur a transposé dans son roman les impressions que ces divers tableaux lui ont suggérées, sorte de mise en scène d'un non-dit perceptible que le titre formule impérativement à l'avant-scène du texte.

D'autres segments du péri-texte auctorial occupent également une fonction précise par rapport à certains types d'énoncés intitulaires, comme l'ajout d'un arbre généalogique et d'une carte géographique pour les titres éponymes et toponymiques. L'arbre généalogique fait office d'illustration de cette chaîne historique qui relie le nom propre à son acte de nomination. D'une part, le nom propre de l'intitulé, par sa mention dans l'arbre généalogique, sera en quelque sorte

¹⁴⁰ Voir les p. 75-78 de la présente thèse.

reconfirmé officiellement dans son statut de désignateur d'un personnage historique. D'autre part, de cette façon, ce même personnage sera, au regard du lecteur, intégré dans la continuité du temps historique, celle des membres parfois illustrissimes de sa famille, ceux qui ont marqué d'une manière quelconque le discours de l'Histoire. Comme nous le mentionnons dans notre analyse des rapports entre le texte et l'arbre généalogique au chapitre II de la présente thèse, être le descendant ou la descendante de telle famille historique implique que le porteur ou la porteuse du nom devra assumer un certain poids symbolique et culturel qui ne peut qu'influer sur sa personnalité et son cheminement et ce, même si la vie du personnage en question, comme pour Caligula, fils du vénéré Germanicus, s'inscrit en rupture avec ses origines. Le texte, par son caractère biographique, ne pourra manquer de rendre compte directement ou indirectement des origines et du milieu familial du sujet du titre. Les informations brutes, liminaires, contenues dans l'arbre généalogique seront donc, à leur tour, éventuellement commentées à travers le récit de la vie du personnage du titre, le texte ne manquant pas de mettre en scène les affinités, les rapports et conflits avec les parents proches ou éloignés.

De même que le titre éponyme et l'arbre généalogique, le titre toponymique peut être validé par le biais d'une carte géographique qui redivise les frontières des États modernes selon les paramètres territoriaux du monde antique. Le lecteur peut ainsi associer tel toponyme antique au nom actuel, voir comment étaient distribués territorialement les peuples d'alors. Si l'on fait exception de toponymes comme Syracuse, Lutèce ou Byzance, la majorité des toponymes du monde antique sont très rarement connus du public. Leur emploi dans l'intitulé, comme celui du roman de Vintila Horia, *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes* (l'actuelle Constanja en Roumanie) rend presque nécessaire la présence d'une carte en annexe pour que leurs pleines référentialités ethnogéographique soient opérantes. En résumé, l'arbre généalogique et la carte géographique, qu'ils soient préliminaires ou postliminaires au texte du roman, figurent à titre de preuves documentaires des personnages et des lieux de la diégèse annoncés ou mis en place par l'intitulé. Ils ont pour effet, par leur caractère scientifique, de confirmer l'historicité du titre de couverture en l'associant à des documents qui relèvent de la pratique historique.

Titre et texte: exemples de processus d'expansion

L'œuvre et son intitulation se présentent comme deux discours qui s'interpellent et renvoient l'un à l'autre: le récit décompose en manifestations multiples ce que l'énoncé intitulatoire émet implicitement; l'intitulation résume ou commente impérativement ce que le texte affirme à titre de sens choisis, distingués. Le but du titre est de susciter chez le lecteur de «l'intérêt [...] [pour le] texte, ce qu'il donne à savoir ouvre immédiatement sur un non-savoir¹⁴¹». D'une part, le titre ne dit pas plus que sa lecture laisse entendre; en ce sens, sa signification dépend de la lecture ou de l'interprétation immédiate qu'en fera le lecteur. D'autre part, ce même titre choisi par l'éditeur et l'auteur doit amener le lecteur à lire le roman et cette lecture du roman vérifie en un sens ce que l'intitulé de couverture laissait en suspens. De cette manière, ce que le lecteur entrevoit ou suppose initialement sera «particularisé» au fur et à mesure de sa propre découverte du roman. Selon Hoek, les relations sémantico-syntaxiques entre le titre et le texte sont très schématiquement d'ordre «cataphorique ou

¹⁴¹ Genette, *Seuils*, op.cit., p. 42.

anaphorique¹⁴²». Dans le premier cas, le titre incarne à lui seul «un sujet qui est à élaborer dans le développement [...] [du texte]¹⁴³»; on parle alors de processus d'«expansion» du titre dans le texte. Dans notre corpus, les titres éponymes aux noms propres historiques s'inscrivent dans ce type de relation avec le texte des romans qu'ils identifient.

Dans le deuxième cas, et toujours selon Hoek, l'intitulation se veut un «commentaire» ou même un «extrait¹⁴⁴» des sèmes que le texte déploie; il s'agit alors de la «contraction» de la pluralité sémantique de l'œuvre au sein de l'intitulation. Le titre se définit dès lors comme affirmation énonciative des sens que le texte a priorisés¹⁴⁵. Dans le roman historique sur l'Antiquité, les seconds titres, introduits ou non par la conjonction de coordination «ou», et les titres périphrastiques ou symboliques rendent compte, à leur tour, de ce type de relation avec le texte. Naturellement, la cohabitation au sein de l'énoncé intitulé d'un nom propre historique et d'un titre secondaire implique la présence de ces deux processus d'expansion et de

¹⁴² Hoek, *La marque du titre*, op.cit., p. 168.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 168.

contraction, cette double porte d'entrée sur l'œuvre comme nous l'avons identifiée précédemment lors de notre analyse des titres des romans de François Fontaine et de Jean Marcel, *D'or et de bronze. Mémoires de T. Claudius Pompeianus et Hypatie ou la fin des dieux*¹⁴⁶. Dans cette dernière section de notre chapitre sur les titres, il s'agit plus précisément de voir, toujours à partir de l'étude de certains exemples, comment se réalisent ces deux processus d'expansion et de contraction du titre dans l'œuvre. Nous pourrions ainsi identifier les façons dont l'intitulation, par son libellé, reflète, à sa manière, le contenu du texte et par là-même le projet de son auteur.

En ce qui a trait à l'intitulation éponyme, le sens du titre se retrouve dispersé au sein de la diégèse à travers le portrait que le romancier propose du personnage du titre. D'abord unité référentielle sur la couverture du volume, c'est-à-dire reconnaissable par le biais de certaines données du discours historiographique que le lecteur a pu retenir du sujet du titre, le nom propre historique de l'intitulation éponyme est peu à peu redéfini à travers les pensées, les motifs, les comportements, les faits que nous révèle le

¹⁴⁶ Voir les p. 54-56 et 79-81 de la présente thèse.

discours du roman. Chaque nouveau sème s'additionne au précédent tout au long du parcours de l'œuvre, créant de cette manière, en bout de ligne, tel ou tel portrait du sujet du titre. À travers un découpage particulier du récit de la vie du personnage, l'auteur peut explorer certains thèmes qui lui sont chers ou mettre l'accent sur le caractère légendaire de son héros, ou tout simplement proposer au lecteur une représentation plus strictement biographique du sujet du titre, en accord avec le discours de l'Histoire, mais tout de même redéfinie selon le projet du romancier dans sa fiction, l'auteur entendant raconter avant tout une histoire au lecteur et non pas faire un exposé didactique de la vie du personnage-titre.

Dans notre premier exemple de processus d'expansion, *Moi, Sylla, dictateur*, Bernard Simiot dresse avant tout un portrait de l'homme d'action que fut Sylla. En ce sens, le pronom personnel «moi» dans l'énoncé intitulaire, pronom qui apparaît comme un leitmotiv par son usage répété dans le discours du narrateur-personnage, souligne à la fois la forte détermination de Sylla et le fait qu'il assume pleinement ce titre de «dictateur» en se reconnaissant comme tel en frontispice de la confession que constitue le roman. L'effet du titre repose aussi sur la double connotation moderne et

archaïque du terme «dictateur», que seul le texte pourra entièrement révéler au lecteur. La première est négative, le terme de dictateur étant associé de nos jours à un homme qui, par la force, a imposé sa propre loi, bafouant ainsi la volonté du peuple; la seconde connotation est quant à elle positive, puisqu'elle s'applique aux circonstances historiques particulières qui ont provoqué la quasi-nécessité de cette dictature; on sait en effet que Sylla a pu, par l'exercice du plein pouvoir, enrayer la terreur, les massacres, l'agitation qui régnaient alors à Rome, en ces dernières décennies de la République. Un des principaux enjeux du roman sera de faire le lien entre ces deux connotations en apparence antinomiques, «l'usurpateur et le sauveur», à travers les circonstances, les justifications, les motifs, les prétextes invoqués par Sylla et ce, dans le contexte précis de l'histoire de la Rome antique, au premier siècle avant notre ère.

Pour parvenir à cette expansion du titre éponyme dans le texte et, par le fait même, à cette addition de sens que nous évoquions plus haut, Bernard Simiot raconte en entier la vie de Sylla, de son enfance à sa vieillesse, définissant en premier lieu, à travers les dires de son personnage, son contexte familial ainsi que certains de ses traits

psychologiques. Le lecteur découvre, dans un premier temps, un fait primordial qui marquera tout le cheminement de Sylla : l'exclusion du Sénat de son quadrisaïeul sous le prétexte d'avoir fait montre de ses richesses, ce qui allait à l'encontre de l'idéologie si l'on peut dire faussement populiste des pères de la République, membres du Sénat. Naturellement, cette injustice sera suivie de la volonté indéfectible de Sylla de rétablir la mémoire de son ancêtre et de retrouver une aisance financière qui lui a été en quelque sorte ravie. Le lecteur découvre à travers cette première caractérisation du personnage son attrait pour la culture hellénique dans son ensemble, son sentiment de supériorité de Romain et de patricien, son «besoin de lustration¹⁴⁷», son attachement à certaines valeurs (la patrie, les dieux), de même que sa violence et surtout la rancœur tenace qui l'habite.

À la suite de ce premier portrait apparaît le Sylla homme de guerre - portrait qui marque une rupture avec le Sylla de l'enfance et de l'adolescence - converti sans réserve aux bienfaits de la discipline militaire, à ses rigueurs, avouant son désintérêt pour la philosophie ainsi

¹⁴⁷ Simiot, *Moi, Sylla, dictateur*, op.cit., p. 54.

que son aptitude à tuer. Enfin apparaît, dans un dernier temps, le Sylla homme politique qui fait en quelque sorte le lien entre les deux portraits précédents et ce titre de dictateur revendiqué dans l'intitulation. Sylla explique alors sa démarche par un premier constat d'importance, soit qu'il a eu tôt fait de réaliser

[...] qu'un chef audacieux commandant à des troupes solides prêtes à lui obéir dans n'importe quelles circonstances et disposant d'un trésor de guerre bien pourvu peut nourrir le dessein de s'emparer du pouvoir [...], dès lors que toutes les conditions du succès ont été réunies¹⁴⁸.

Parmi les arguments évoqués pour justifier l'entrée de son armée dans Rome, sa propre patrie, figure sa décision de sauver la République, en mettant fin, une fois pour toutes, à l'institution du tribunat populaire. Il relate par la suite l'outrage qu'il a subi lors de sa révocation comme chef de l'armée romaine d'Orient, sa volonté de mettre fin à l'anarchie en rétablissant l'ordre public, les réformes salutaires qu'il a pu ainsi mettre en place, le rôle de rassembleur de l'Italie qu'il a joué. Certes, il avoue sa conscience des «gestes terribles qu'il a posés¹⁴⁹», les centaines de morts

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 238.

dont il est responsable, ne regrettant cependant rien puisque tout était nécessaire, selon lui, au salut de la République.

Naturellement, pour bien clore ce récit de vie, Sylla se doit également d'expliquer les motifs de sa démission, son retrait de la vie politique après quelques années de dictature. Ici intervient le Sylla du temps de la narration, qui ne raconte plus le passé mais le présent: lucide, malade, ayant atteint ses objectifs, notamment la richesse, les honneurs, lassé de l'exercice du pouvoir, des adversaires qu'il faut constamment abattre, conscient du peu de temps qui lui reste à vivre. Ainsi, la confession de Sylla se termine sur l'aveu d'une extrême faiblesse qui contraste avec le Sylla arrogant, vindicatif des précédents chapitres et de l'énoncé intitulaire. Comme Sylla le précise à la toute fin de sa confession, «bientôt il ne restera plus [...] [de lui] qu'un peu de cendres et la vérité des historiens¹⁵⁰».

En donnant la parole au dictateur Lucius Cornelius Sylla, par le biais de cette autobiographie fictive, Bernard Simiot a permis que la vérité des historiens puisse être confrontée à la vérité du personnage qui est celle de la

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 342.

fiction. Ici, il ne s'agit pas de démentir ce que l'Histoire nous a dit de cette figure de l'Antiquité, mais de proposer au lecteur une autre version de la vie de Sylla, absente de la chronique officielle, à la fois humaine et personnelle, intime et publique, intuitive et imaginative. Bref, une version romanesque de «l'être présumé» de ce personnage historique qui se construit au fur et à mesure de la lecture du récit.

Cette importance accordée au fait que le personnage historique puisse être, par la fiction, le propre narrateur de sa vie, explique notamment pourquoi certains auteurs ont choisi le genre du mémoire, du journal ou même du récit épistolaire comme cadre narratif de leur récit. Dans un tel cadre, le personnage du titre peut revenir sur son passé, examiner sa propre vie et le monde qui l'entoure, exposer ses motifs, ses sentiments, donner en quelque sorte un sens aux actes posés, aux années qui ont fui. Dans certains cas et pour mieux rendre compte de ce bilan des temps forts de la vie du sujet du titre, le romancier peut choisir de fractionner les dires de son personnage historique à travers les intertitres qui accompagnent les divisions capitales. Le roman se fait alors récit de vie, que l'historien-romancier ne peut dissocier de l'Histoire, des faits ou gestes

attribués au personnage du titre et qu'annoncent les intertitres en écho au titre éponyme de couverture.

Ainsi, dans notre deuxième exemple d'expansion du titre, les *Mémoires d'Agrippine*, l'auteur, Pierre Grimal, segmente et structure sa diégèse en ajoutant un titre évocateur à ses différents chapitres. Pour accréditer le statut générique de son titre de couverture, l'auteur donne expressément la parole au personnage d'Agrippine. Chaque intertitre se présente sous la même forme syntaxique: emploi de l'article possessif et caractérisation des rapports parentaux existant entre le sujet du titre et les principaux protagonistes du récit: «Le temps de mon père», «Mon grand-oncle Tibère», «Mon frère Gaius», «Mon oncle Claude», «Claude mon mari», «Mon fils Néro». Par leur uniformité, les intertitres dressent les grandes étapes de la vie d'Agrippine, de sa jeunesse à la certitude de son assassinat, ordonné par son fils Néron. Le personnage-titre est à la fois présenté comme sujet-narrateur et sujet-témoin de l'Histoire. Chaque intertitre laisse entendre toute l'importance des filiations parentales dans le destin d'Agrippine: il s'agit certes d'un drame, mais d'un drame où les protagonistes sont les parents de la victime, où le pouvoir est principalement personnifié par une famille,

les Julio-Claudiens, d'où le choix d'une intertitularité qui inscrit Agrippine dans un réseau relativement précis.

En résumé, dans le cas du titre éponyme comme dans celui du titre éponyme à caractère générique, le processus d'expansion du titre dans le texte - que celui-ci soit de nature biographique ou autobiographique - est repérable à travers les dires, les gestes, les idées et les sentiments que l'auteur prête à son personnage. Pour la plupart des romanciers, il s'agit de montrer en quoi consiste la «précieuse essence du personnage», c'est-à-dire ce qui en fait le «dépositaire d'une synthèse d'idées et de conduites [...] exclusive et irremplaçable¹⁵¹», tout en ayant à l'esprit que celui-ci demeure semblable à ses contemporains, assujetti comme eux aux impératifs d'un mode de vie. Dans leurs récits, les auteurs tentent à la fois de faire ressortir la dimension mythique de ces individus au destin exceptionnel et d'opérer une remise en cause de cette même dimension. Pour parvenir à cette double perspective, l'historien-romancier procède, entre autres, à une reconstitution inductive de la conscience d'un être qui a véritablement existé et ce, en utilisant les procédés textuels qu'autorise le récit de fiction, notamment

¹⁵¹ Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 284.

le «je» énonciatif (comme dans les exemples de Sylla et d'Agrippine), le monologue intérieur et la dramatisation. Selon une approche que nous avons qualifiée de plus strictement biographique; la vie du personnage du titre éponyme sera donc la plupart du temps reconstituée, étape par étape, de son enfance à sa vieillesse, et en quelque sorte un tant soit peu «banalisée», par la mise en lumière des potentialités et contradictions que renferme tout destin individuel.

Titre et texte: exemples de processus de contraction

Comme on a pu le constater au cours de ce chapitre, la plupart du temps la structure intitulative renferme différents opérateurs: actantiels (*Néfertiti*), temporels (*Néropolis. Roman des temps néroniens*), événementiels (*Les portes de Gergovie*) et spatiaux (*Mémoires d'un Parisien de Lutèce*). À cette liste s'ajoutent les opérateurs «thématiques ou commentatifs» qui, à leur tour, désignent soit un commentaire du narrateur du titre sur certains aspects du contenu de l'œuvre ou un thème important développé dans la diégèse du récit¹⁵². L'étude de deux exemples d'intitulation, l'un, à opérateur thématique, l'autre à opérateur événementiel, nous permettra

¹⁵² Hoek, *La marque du titre, op.cit.*, p. 120.

de mieux comprendre le second processus, soit celui de la contraction de la pluralité de l'œuvre au sein de l'intitulation. Ainsi, dans *Les lauriers de cendre*, titre à caractère thématique, Norbert Rouland résout l'énigme de l'intitulation et de l'œuvre, à travers un segment d'un des derniers chapitres de son récit où le narrateur omniscient traduit les pensées du personnage principal, Lucius:

Ces sentiments lui étaient venus au lendemain de son élection, comme si le but une fois atteint devenait subitement dérisoire. Il comprenait peu à peu que cette prise de conscience, dans sa soudaineté, était le résultat d'une longue maturation, qui avait commencé lors de son départ pour l'Ierné. Les révélations de Deirdré, l'amour et la mort d'Aurélia, la disparition de ses parents et les années en Sicile... L'incohérence de cette succession de joies et d'épreuves commençait à s'éclairer. Sa couronne de lauriers s'était vite fanée: il se surprenait à penser que tout ce qu'on lui avait appris n'avait peut-être pas plus d'importance que ces feuillages desséchés. Il songeait souvent à cette séance du Sénat où Marcus Valens l'avait apostrophé. Une des phrases l'obsédait, celle où il lui avait reproché de n'avoir compris ni le monde, ni sa propre vie¹⁵³.

Comme tel, ce segment incarne si l'on peut dire un moment du parcours de l'œuvre où le lecteur a la conviction d'être parvenu à découvrir pourquoi l'auteur a choisi ce titre des *Lauriers de cendre* pour son roman. Véritable constat d'une

¹⁵³ Rouland, *Les lauriers de cendre*, op.cit., p. 399.

profonde et tragique désillusion, ce fragment du texte donne toute sa portée au titre et témoigne de la démarche intellectuelle du romancier reliant pour ainsi dire le processus d'écriture à sa finalité.

Le héros du récit, au début du roman, entreprend une carrière en parfaite correspondance avec le cheminement de tout jeune patricien. D'abord chargé d'une des fermes de son père, il finit par opter pour le domaine politique. Peu à peu, à la suite entre autres de la mort tragique de sa femme et du suicide de ses parents, s'installe, en lui, l'amertume face à l'ineptie des choses de ce monde. Comme le fragment le souligne, le personnage vit en retrait de sa propre existence, faisant de la politique sans véritable cause, ni intérêt, en réalité pour annihiler le sentiment de vide qui l'étreint.

Ce court segment du texte résume les grandes étapes de la vie du personnage tel que le récit nous l'a racontée sur près de 400 pages: études, voyage, quêtes, mariage, épreuves, décès, carrière militaire et politique, remise en cause de ses valeurs de patricien, notamment le mépris des nobles à l'égard de la plèbe, désenchantements de toute nature. On pourrait même dire que son suicide, à la toute fin du roman,

n'est qu'une formalité, le texte étant déjà clos, le personnage déjà mort aux êtres et aux réalités du monde extérieur. Par ce constat qui renvoie au titre, l'auteur met en évidence la raison d'être philosophique de son récit, ce vers quoi toute l'écriture de l'œuvre se destinait; l'intitulation de couverture a ainsi une valeur interprétative puisqu'elle annonce implicitement en frontispice du roman l'usure morale du héros, Lucius, à la suite des épreuves et des désillusions qu'il connaîtra. Par cette juxtaposition à caractère antinomique des termes «lauriers» et «cendre», le titre corrobore l'implacable lucidité du Lucius des derniers chapitres du roman. Il prend alors conscience du caractère illusoire de sa carrière politique et, surtout, de l'immense lassitude qui imprègne désormais tout son être.

Dans *Deux cents chevaux dorés* de Georges Bordonove, l'énoncé intitulaire en couverture du roman s'apparente à la figure de la métonymie, soit «le fait de désigner une chose par le nom d'une autre qui lui est habituellement associé¹⁵⁴», ici, la partie pour le tout, les proues en forme de cheval

¹⁵⁴ Olivier Reboul, «La figure et l'argument», dans *De la métaphysique à la rhétorique*, Michel Meyer et al., Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986, p. 178.

pour évoquer les 200 vaisseaux vénètes qui affrontèrent les galères romaines à la toute fin de la seconde campagne de la guerre des Gaules. Pour que le lien symbolique s'établisse entre l'énoncé de couverture et cet événement majeur de la diégèse, le lecteur devra attendre les derniers chapitres du roman. Comme tel, la révélation du sens du titre s'amorce au chapitre II du Livre quatrième par un extrait de ses *Commentaires* où César décrit ces mêmes vaisseaux vénètes, leur forme, leur poids, leur envergure et surtout le fait qu'ils étaient dépourvus de rame donc soumis à la force motrice des vents, seul handicap, selon César, par rapport aux galères romaines¹⁵⁵. Naturellement, cette absence de rame sera la cause de la défaite, les vents s'apaisant dès la fin du premier assaut, immobilisant les navires gaulois aussitôt cernés par les embarcations romaines.

Pour bien marquer la confiance des Vénètes en l'invulnérabilité de leurs navires, et par le fait même tout le tragique de la défaite, le narrateur principal du récit, Boïorix, rapporte, dans les chapitres qui suivent, le plan de guerre des Gaulois, leur estimation du ridicule des galères romaines par rapport à leurs imposants navires de chêne, les

¹⁵⁵ Bordonove, *Deux cents chevaux dorés*, op.cit., p. 247.

préparatifs du départ, l'enthousiasme dont font preuve les combattants, la beauté des vaisseaux qui s'avancent à la rencontre de César. Boïorix répète alors à diverses reprises l'intitulation, ces *Deux cents chevaux dorés* qui, assurément, les porteront vers la victoire. Par ce type d'intitulé, l'élan et la fougue qu'il suggère en page de couverture, le romancier mime l'espoir des Gaulois de vaincre les Romains ainsi que la puissance dont ils se croyaient investis. Mais tout comme *Les Lauriers de cendre*, le titre annonce la fin tragique de l'expédition, cette défaite navale marquant les derniers jours de la seconde campagne de la guerre des Gaules, scellant le destin des personnages et nous renvoyant à l'Histoire qui se continue sans eux.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, force est de constater que, par le choix d'une intitulation et d'une illustration de couverture à caractère référentiel marqué (figures de premier plan de l'Antiquité, évocations de lieux et d'épisodes marquants de l'histoire des civilisations anciennes), les romans misent sur l'intérêt que suscite l'Histoire dans ce qu'elle a de plus spectaculaire mais aussi d'authentique. Les

auteurs et les éditeurs optent ainsi pour un effet superlatif de réel, laissant entendre qu'une part de la littérarité de l'œuvre repose sur un savoir préalable découlant de l'inter-textualité historique.

Dans un premier temps, les *prières d'insérer* mettent l'accent sur l'aspect historico-sémantique de l'intitulation (brève évocation de la vie du personnage du titre, description des contextes politiques, rappel des enjeux sociaux en cause dans le récit), pour, par la suite, revenir sur le sujet de l'œuvre en le caractérisant cette fois selon les paramètres du fictionnel, normes en accord avec certaines préoccupations des auteurs, à la fois d'ordre esthétique et existentiel: nature particulière du personnage-titre, exotisme de la diégèse, nouveauté de l'information, actualité des thèmes représentés. Le sommaire de la quatrième de couverture conclut sur l'aveu implicite d'une réconciliation de tendances, de discours et d'univers au premier abord antinomiques. L'auteur fait ainsi se rencontrer fiction et Histoire, divertissement et enseignement, vie privée et publique, quête intime et universelle.

Le caractère réaliste de l'intitulation et de l'illustration de couverture répond au critère de lisibilité:

le lecteur doit être en mesure d'identifier le genre de l'œuvre, c'est-à-dire le roman historique. L'emploi entre autres du nom propre historique et de la forme scripturale du mémoire s'inscrit dans cette affectation de transparence. L'intitulation annonce un univers connu, ou plus exactement investi et normalisé par l'historiographie, univers dont on ne doit pas oublier cependant qu'il est «récupéré» par le fictionnel. Comme nous l'a démontré l'exemple de Sylla, le personnage historique de l'intitulation, par l'intériorité que le romanesque lui prête, apparaît différent du portrait que la chronique officielle nous a habitué à reconnaître. Le titre et l'illustration de couverture procèdent à un rappel du connu, désormais mis en discours sous la forme d'une aventure politique, sentimentale, guerrière, ou encore d'une réminiscence autobiographique.

Dans ce même esprit de défrichage et d'inventaire des techniques de présentation du roman, continuons notre parcours, celui à présent entamé du péri-texte auctorial, analysant cette fois l'utilisation de l'arbre généalogique, de la carte, du plan et de la chronologie comme outils de narration.

CHAPITRE II

ARBRE GÉNÉALOGIQUE, CARTE GÉOGRAPHIQUE, PLAN DE LIEU ET CHRONOLOGIE

L'arbre généalogique

Comme tel, les arbres généalogiques n'ont pas d'implication formelle sur la diégèse des récits, si ce n'est la confirmation des origines historiques de certains personnages de l'œuvre. Cependant, du point de vue de l'appréhension du récit par le lecteur, les arbres généalogiques font état de données historiques qui s'inscrivent en *a priori* au discours fictionnel. Comme nous avons pu le voir lors de notre étude de l'intitulation éponyme, tel personnage historique, en plus d'avoir un destin particulier mis en relief dans le roman, a aussi pour point d'ancrage une famille illustre comme les Julia ou les Claudii de la Rome ancienne. L'histoire du personnage se mêle alors étroitement à celle de la lignée dont il fait partie. L'arbre généalogique permet de plus au

lecteur d'établir certains repères qui, au cours de la lecture, lui serviront à combler les ellipses du discours du roman quant aux origines et aux filiations parentales des personnages historiques. Ainsi, par exemple, dans tel passage du texte où l'on mentionne le nom d'un individu et les événements historiques auxquels il a participé, sans pour autant préciser la nature des rapports de cet individu avec le personnage du titre ou les personnages secondaires du récit, le lecteur pourra aussitôt savoir, à partir de l'arbre généalogique préliminaire ou postliminaire, s'il y a filiation parentale ou non. L'arbre généalogique sert d'outil de référence, permettant au lecteur d'y voir plus clair dans les interactions entre les différents protagonistes du récit. Le texte et l'arbre qui l'accompagne sont complémentaires: celui-ci fournit au lecteur une vue d'ensemble graphique des rapports parentaux entre les personnages historiques du récit; celui-là met en scène l'histoire de ces familles, les bonheurs, les drames dont elle se compose. Naturellement, le fait que les princes, les empereurs, les reines des lignées célèbres de l'Antiquité aient exercé un pouvoir politique permet que se mette en place, dans la diégèse, une seconde histoire, celle des peuples qu'ils ont gouvernés. Le lecteur découvre ainsi, à travers la destinée souvent prodigieuse de

certaines figures, les tiraillements sociopolitiques qui agitèrent les sociétés anciennes.

Dans notre corpus, l'usage est de présenter un ou deux arbres généalogiques, (15 romans sur 85), habituellement à la suite du texte (9 romans sur 15), afin de mettre en relief les origines du personnage du titre et du récit. Le lecteur peut donc consulter ces arbres en cours de lecture afin d'y puiser certaines informations sur les liens parentaux entre les figures du récit. En ce sens, l'ouvrage de Jean-Pierre Néraudau, *Les louves du Palatin*, que nous étudierons dans le présent chapitre, avec ses neuf arbres généalogiques¹⁵⁶, représente un exemple extrême d'utilisation de ce type d'annexe, l'auteur ayant choisi de bâtir la trame de son récit autour de ces neuf arbres généalogiques qu'il dissémine tout au long de son roman¹⁵⁷. Le texte, dans son ensemble, est précédé d'un premier arbre généalogique sur la lignée des Césars jusqu'à Néron, ce premier tableau faisant, en quelque sorte, la somme des empereurs de cette lignée, leurs épouses et descendances, avant que ne débute la diégèse. Par la

¹⁵⁶ Voir les copies de trois de ces neuf arbres généalogiques à l'Annexe B, p. 2-4.

¹⁵⁷ Mentionnons toutefois qu'il ne s'agit pas d'un exemple unique, Violaine Vanoyeke, dans son roman *Les histoires d'amour des pharaons* (*op.cit.*), ayant, de la même façon, choisi de présenter sept arbres généalogiques en cours de diégèse.

suite, les parties de l'œuvre - ce que l'auteur identifie sous le terme d'«actes» comme au théâtre - sont à leur tour précédées ou accompagnées d'arbres généalogiques illustrant les familles immédiates de ses différents narrateurs-personnages.

Comme tel, le texte raconte l'histoire de la lignée des Césars à travers les yeux de six femmes de cette lignée: Junia Calvina, principale narratrice du récit qui, à titre d'ultime descendante de la race des Césars, a recueilli les écrits privés de sa famille; Livie, seconde épouse d'Auguste; Julie, fille d'Auguste et de Scribonia; Agrippine la Jeune, mère de Néron; et enfin, Octavie et Poppée, deuxième et troisième épouses de Néron. Le discours de l'œuvre se compose principalement d'une suite de courts mémoires rédigés par chacune de ces femmes, témoins de la déchéance progressive des Césars, des meurtres, suicides, drames, amours et trahisons qui se sont succédés depuis le début du règne d'Auguste en 31 avant J.-C. jusqu'à la mort de Néron en 68 après J.-C. En épilogue au roman, Junia Calvina nous raconte, à la toute fin de ses mémoires, le sort de Galba, successeur de Néron, ainsi que de celui d'Othon, de Vitellius, de Vespasien, de Titus et de Domitien, les six derniers princes dont elle a vu le règne.

Dans le roman, un lien s'établit, parfois dès les premières lignes des mémoires, entre les informations contenues dans l'arbre et le texte qui l'accompagne, certaines narratrices comme Junia Calvina, Agrippine et Octavie amorçant leurs propos par la mention de leurs origines, commentant pour ainsi dire l'arbre qui précède :

Oui, Germanicus était mon père. Il était le petit-fils de Livie, le fils de Drusus et d'Antonia. Auguste et Livie l'avaient marié à Agrippine, la fille de Julie et la petite-fille d'Auguste. Je ne pouvais guère naître plus près de la pourpre impériale¹⁵⁸.

Le grand nom que je porte est celui de la sœur d'Auguste, qui était mon arrière-grand-mère à la fois du côté paternel et du côté maternel. J'aurais pu m'appeler Claudia, puisque mon père appartient à la famille des Claudii; mes parents préférèrent un prénom qui rappelât leur commune ascendance¹⁵⁹.

Ainsi, le texte des mémoires se présente, parfois dès l'incipit, comme un début de commentaire de l'arbre généalogique qui ira en se déployant, se ramifiant par l'évocation du destin de la plupart des figures de la généalogie concernée, chacune des narratrices faisant un résumé de l'histoire des membres de sa famille.

¹⁵⁸ Néraudau, *Les louves du Palatin*, *op.cit.*, p. 245.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 315.

Peu à peu, en s'inspirant du discours de l'intertextualité historiographique, des interprétations formulées par les historiens sur l'histoire de cette lignée, le texte du roman met à nu la véritable nature des rapports qui existaient entre les personnes mentionnées sur le parcours de ces ramifications familiales. La lecture des mémoires nous révèle, entre autres, que Livie, l'épouse d'Auguste, a écarté la descendance de son mari pour donner le pouvoir à son propre fils Tibère, né d'un premier mariage avec Tiberius Claudius Néron et ce, malgré la haine que Tibère lui voue. Julie, belle-fille de Livie et fille d'Auguste, nous est présentée agonisante, déportée sur l'îlot de Pandateria depuis seize ans, n'osant croire, malgré les faits, à l'indifférence de ce père récemment décédé, son implication même, dans l'assassinat de son dernier fils, Agrippa. Quant à la fille de Germanicus, Agrippine la Jeune, elle détecte dans le regard de son fils Néron, la même haine implacable de Tibère pour Livie. Comme l'indiquent ces trois exemples, il ne s'agit nullement de rapports familiaux normaux, plus ou moins heureux, mais plutôt du récit des haines accumulées au cours des ans et liées aux abominations et meurtres qui coïncident avec l'avènement des princes de cette lignée, ceux-ci écartant tout héritier potentiel, déportant ou éliminant tout parent jugé hostile afin de garder le pouvoir. D'ailleurs,

face à cet amoncellement de cadavres qui caractérise l'histoire de sa race, Junia Calvina, la principale narratrice, ne peut s'empêcher de porter certaines accusations, notamment à l'égard de César et d'Agrippine, mère de Néron: le premier pour avoir voulu être roi en prétendant descendre de Vénus, instaurant par le fait même un pouvoir de nature héréditaire, la deuxième, en mettant «en marche [par ses différents complots,] l'implacable mécanisme qui broya toute la famille et auquel elle ne put elle-même échapper¹⁶⁰».

Au regard du lecteur, l'histoire racontée se présente sous deux aspects: l'un domestique, l'autre politique, la joie des naissances, des unions, des soirées de fête, les jalousies entre femmes cohabitent ainsi avec la répudiation d'une épouse stérile, les accusations d'adultère et d'inceste, les complots des adversaires politiques au Sénat, l'ambition du pouvoir suprême d'un parent en quête de gloire et de richesse. Inévitablement, les différents chapitres de cette histoire se clôturent de la même façon: par l'assassinat ou le suicide de l'époux, de l'oncle ou du frère empereur, pour qu'en fin de compte lui succède, à plus ou moins long terme, un nouveau tyran, dernier héritier de la lignée

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

des Césars. La structure arborescente ne représente donc pas seulement la généalogie d'une lignée, mais également le parcours, les bifurcations de ce que Junia Calvina qualifie de «forces mauvaises¹⁶¹», dévastatrices, qui ont marqué l'histoire de la Rome impériale. En ce sens, on pourrait même dire que chacune des narratrices en identifiant à son heure ces puissances mauvaises en corollaire avec ce qu'elle a vécu ou vu, fait en sorte que, dans son ensemble, la structure même du récit s'apparente aux arbres qui le fractionnent, chacun des mémoires se voulant, par analogie, une branche-étape du parcours de ces forces funestes.

Comme le laisse entendre le choix du terme d'«acte» pour identifier les différentes parties de l'œuvre, la diégèse, en élevant les données de l'Histoire à la dimension d'un imaginaire, se fait drame comme pour une œuvre théâtrale. Le texte raconte le récit d'une malédiction dont les principaux acteurs furent les membres de la lignée des Césars, notamment certaines de ses femmes. En ce sens, le roman s'emploie, à travers les propos des différentes narratrices historiques, à mettre en lumière leur implication directe et indirecte dans les malheurs de leur famille. En leur accordant la

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

parole par le biais de ces faux-mémoires, l'auteur a également voulu que les accusées, notamment Livie et Agrippine, se défendent aux yeux de la postérité, de façon à ce qu'il y ait, en quelque sorte, rééquilibre du poids de la faute, à travers la déraison dont font preuve les princes de cette lignée.

Comme tel, le texte livre une matière dense, où les figures historiques abondent, se succèdent, s'évanouissent au rythme des soupçons de complot dont on les accuse. Ainsi, les arbres généalogiques aident à s'y retrouver dans le dédale des noms et éclairent le rôle obscur des femmes, épouses, sœurs, enfants, ou nièces d'empereurs, ce qu'elles ont pu voir, juger et faire à titre d'intimes des princes. De cette manière, l'arbre généalogique participe à la dynamique de l'ensemble du texte, soulignant comment l'État romain, en choisissant un pouvoir de nature héréditaire comme forme suprême de gouvernement, était, de ce fait, engagé dans un processus irréversible d'autodestruction.

Carte géographique, plan de lieu et chronologie

La carte géographique qui précède le texte du roman (22 récits sur 85) ou lui succède (17 récits) a valeur

d'instantané, en ce sens qu'elle donne à voir de façon synthétique les zones territoriales dominées par tel État, tel prince, telle dynastie antique au moment même où a lieu la diégèse du récit, comme dans *La scribe* de Jocelyne Godard où la romancière nous présente une carte de l'Égypte ancienne au temps de la pharaonne Hatshepsout, période où se déroule l'histoire qu'elle nous raconte¹⁶². Les zones territoriales représentées sur les cartes sont parfois appelées à se transformer en cours même de diégèse lorsque le texte du roman met en scène une nouvelle guerre, de nouvelles conquêtes ou alliances. L'auteur peut alors choisir d'indiquer par des pointillés ou par d'autres procédés de signalisation les dernières modifications survenues comme dans le roman de Jean Lévi, *Le Grand Empereur et ses automates*¹⁶³, ou, présenter, en cours de diégèse, plusieurs cartes qui illustrent, étape par étape, les principaux affrontements; c'est le cas du récit de Roger Caratini, *Jules César. La symphonie gauloise*¹⁶⁴. Lorsque, en épilogue au récit, comme dans le roman de Daniel Kircher *Le Maître des steppes*, on informe le lecteur que tel empire s'est finalement disloqué,

¹⁶² Voir la copie de cette carte à l'Annexe C, p. 2.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁴ Voir l'Annexe C, p. 4-6.

les frontières illustrées sur la carte n'en apparaissent que plus éphémères, tributaires des soubresauts événementiels qui se sont produits en cours de diégèse. La carte de l'avant-texte représente alors ce qui n'est plus après la clôture du récit. Ce genre d'annexe illustre des données historico-politiques fluctuantes que le lecteur doit parfois réévaluer, en cours de lecture, selon la dynamique propre des faits narrés dans le roman.

En plus de délimiter les zones territoriales, la carte géographique renseigne le lecteur quant au relief des lieux dans lesquels se déplacent les personnages du roman. Elle indique quelles mers, quels fleuves ceinturent ou traversent une région donnée. Ainsi, pour les protagonistes du récit, tel cours d'eau est à franchir, tel massif rocheux est à contourner, telle cité antique est construite près de la mer ou de l'océan. Le relief et l'hydrographie expliquent certaines composantes de l'histoire des peuples de l'Antiquité que mettent en scène les récits, notamment leur économie, leur culture, leur mode de vie au quotidien. Les auteurs de romans sur l'Égypte ancienne accordent, par exemple, énormément d'importance au Nil et exploitent le potentiel historique et littéraire de ce trait géographique. On trouve donc une profusion de scènes où Pharaon commande

ses crues estivales providentielles, de tableaux de pêche dans des nacelles de papyrus, de descriptions de la menace que représentent les crocodiles qui prolifèrent dans les eaux du fleuve. Pour ces auteurs, décrire les us et coutumes liés à l'exploitation de ce fleuve qui traverse de part en part l'Égypte, c'est, somme toute, rendre compte d'une part du quotidien des habitants de l'Égypte ancienne et, par le fait même, enrichir le potentiel mimétique du texte.

La carte géographique permet également, comme nous avons pu le voir lors de notre analyse de l'intitulation toponymique, d'établir des correspondances entre les noms anciens et actuels des lieux. Le lecteur peut s'y retrouver avec l'aide des notes infrapaginales sur les toponymes antiques et modernes. La carte permet de plus de situer visuellement, sur un territoire déterminé, certains événements de la diégèse comme les lieux de bataille des troupes gauloises contre l'armée de César dans le roman de Michel Peyramaure, *Les portes de Gergovie* ou la nouvelle capitale fondée par Akhénaton, Tell el-Amarna, dans le roman de Christian Jacq, *La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon*.

D'ailleurs, dans ce même souci de montrer plus précisément au public lecteur le cadre des faits de la

diégèse, certains historiens-romanciers utilisent le plan de lieu afin que soient repérables, dans leur ensemble et sur une même page, les endroits fréquentés par les protagonistes du récit¹⁶⁵. Semblable à un décor de scène au théâtre, le plan complète, en quelque sorte, le processus de mimésis du récit, en situant les personnages là où ils évoluent au quotidien ou selon le lieu où se déroule un épisode crucial de la diégèse du roman. En outre, dans certains récits, la carte géographique prend le relais du plan lorsqu'elle indique l'itinéraire d'un personnage comme le voyage d'Héliogabale de Emèse à Rome dans le roman de Jean-Claude Perrier, *Le fou de dieu. Heliogabale*, ou celui du personnage de Bagadatès, de Sardes à Suse, dans le récit de Guy Rachet, *Le Soleil de la Perse*.

Le lecteur, en ayant accès à certains plans de type stratégique ou militaire (notamment dans le roman de Yves Guéna, *Catilina ou la gloire dérobée*), est mieux à même de comprendre certains aspects de l'histoire qu'on lui raconte: par exemple, le lien entre la victoire et la disposition des forces en présence au cours d'un affrontement ou le rôle de la situation géographique d'une cité dans son assujettissement aux envahisseurs barbares.

¹⁶⁵ Voir les copies de deux exemples de plan à l'Annexe C, p. 7-8.

Parfois, la présentation de ce type d'annexe permet au lecteur d'avoir une vision d'ensemble de certains enjeux de la diégèse comme dans *Néropolis. Roman des temps néroniens*, où Hubert Monteilhet y va d'un effet d'élargissement géographique progressif par la présentation d'un plan et deux cartes: le premier de Rome sous Néron, les deuxième et troisième, de l'Italie et du monde romain, toujours sous la gouverne de l'empereur Néron. Leur juxtaposition, dans l'après-texte, a pour résultat de mettre indirectement en lumière, au regard du lecteur, une donnée historiographique de première importance dans le récit: l'étendue du pouvoir géopolitique de Rome à une époque précise de son histoire. Par rapport à la diégèse dans laquelle on nous a raconté les événements qui ont conduit à la mise en accusation des chrétiens pour l'incendie de Rome, cette donnée historiographique s'avère utile pour mieux comprendre les motifs de cette accusation. Le plan et les deux cartes expliquent, en complément aux informations textuelles, pourquoi l'État romain avait intérêt à appuyer le Conseil des Sanhédrins dans sa lutte contre la secte de Jésus (le Conseil des Sanhédrins représentant le plus haut pouvoir politique et religieux de Judée, celui-là même avec lequel Rome devait constamment traiter pour maintenir son emprise territoriale et économique sur cette région du monde). En réalité, en répondant à

l'attente du Conseil des Sanhédrins par la condamnation des chrétiens, comme le rapporte le roman, Rome cherchait à préserver la paix sur cette portion de son empire.

Quant aux chronologies (14 romans sur 85), par la datation de faits marquants de l'Histoire (naissances, batailles, guerres, unions, décès, prise de pouvoir par un nouveau souverain, événements d'ordre politique, religieux, culturel ou autres), elles fournissent au lecteur des informations susceptibles d'éclairer la trame du récit¹⁶⁶. Comme pratique historique, la chronologie nomme et date les événements recréés ou rapportés dans la diégèse, leur conférant du même coup une véridicité supplémentaire. L'intrigue ainsi découpée et expliquée gagne en clarté et en cohérence. Par ailleurs, comme la majorité des récits sont consacrés à la narration de la vie de personnages historiques, très souvent de l'enfance à la vieillesse, ou d'un événement d'importance de l'histoire ancienne, les auteurs inscrivent la durée de leur diégèse dans des paramètres temporels précis, citant en cours de récit ou par le biais des intertitres et toujours à la manière de l'époque, certaines dates officielles afin d'étayer leur représentation roma-

¹⁶⁶ Voir deux exemples de chronologie à l'Annexe C, p. 9-11.

nesque. Ici, l'aventure narrée dans le roman suit l'ordre de succession linéaire des jours, des mois, des ans, des siècles, ou même des millénaires, si l'on pense au récit de Michel Guay, *Thrax. L'aventure des cavaliers thraces*, qui débute à l'époque néolithique (6,000 av. J.-C.) pour se terminer au premier siècle av. J.-C. Par leur contenu très élaboré, certaines chronologies fournissent en outre au lecteur nombre de renseignements sur l'histoire particulière de certains peuples, comme la chronologie en quatre pages des règnes de Philippe II et d'Alexandre III de Macédoine qui accompagne le roman de Maurice Druon, *Alexandre Le Grand*, ou celle qui, en dix pages, relate en détail les faits de la guerre des Gaules dans le récit de Roger Caratini, *Jules César. La symphonie gauloise*.

En résumé à ce deuxième chapitre, la carte, le plan et la chronologie se veulent, au même titre que l'arbre généalogique, des outils de référence et de consultation pour le lecteur. Par l'arbre généalogique, l'auteur situe la vie de son personnage-titre dans une continuité historique, donnant ainsi à entendre que cette existence qu'il nous raconte dans son roman procède en partie de ces figures parentales passées, que la vie de son héros, en tant que descendant de tel ou tel personnage antique, s'inscrit dans certains préa-

lables (unions, naissances, conjonctures, jalousies, ambitions, parfois même assassinats, suicides), en somme ce qui constitue l'histoire de ces lignées de premier plan de l'Antiquité. À cet égard, par la mention de ces noms illustrissimes, l'arbre généalogique rappelle aussi au lecteur toute l'histoire politico-événementielle des peuples anciens, le destin de ces familles étant partie prenante de cette même histoire. Certes, le lecteur moyen ou même érudit ne connaît pas toutes ces figures passées que l'arbre généalogique lui présente en vrac avant ou après le texte ou au cœur de la diégèse comme dans notre exemple des *Louves du Palatin* de Jean-Pierre Néraudau. Cependant, là encore, l'effet référentiel opère; le personnage du titre, l'univers où il évolue, ce que le texte met en scène s'en trouvent toujours plus authentifiés. D'autre part, par la carte, l'historien-romancier situe les événements de sa diégèse dans un premier contexte si l'on peut dire monumental, celui qui englobe les frontières d'un État et de ses pays limitrophes, parfois même l'empire ou le continent que telle civilisation antique a institué et gouverné. À l'opposé, le plan se centre sur un lieu précis de la diégèse, là où se déroule principalement le récit ou un de ses épisodes majeurs. La carte et le plan aident le lecteur à mieux saisir l'histoire qu'on lui raconte du point de vue de sa spatialité, notamment le cadre géo-

politique particulier entourant cette histoire. Comme la majorité des romans traitent du politique (prise de pouvoir, expansion, conquête, guerre, bataille, colonisation) et que, à cette époque, les frontières, les royaumes, les contrées, les toponymes n'étaient pas du tout les mêmes qu'à présent, leur pertinence dans le péri-texte, et par rapport au texte, ne peut être mise en doute. L'annexe chronologique a par ailleurs pour effet de mettre en lumière certaines données biographiques et événementielles en liaison avec la diégèse, les datant et les identifiant de manière formelle, scientifique, fractionnant entre autres le temps écoulé dans le récit selon une durée précise, en référence au discours de l'Histoire. De cette façon, l'auteur signifie tant au lecteur qu'aux confrères historiens la pertinence de son récit par rapport au contexte ancien qu'il réactualise. L'arbre, la carte, le plan et la chronologique réaffirment les compétences de l'auteur ainsi que le caractère historique du texte; leur présence aux frontières du roman indiquent un certain savoir que le texte n'a pu manquer de reconduire au fil de la diégèse.

CHAPITRE III

JEU DE LA CORRESPONDANCE ENTRE LA DÉDICACE, L'ÉPIGRAPHE, LES INTERTITRES ET LE TEXTE

Par l'usage de la dédicace, le romancier rend publiquement témoignage du soutien ou du concours de parents, d'amis ou de collaborateurs lors du processus d'écriture du récit. Dédicacer son texte à ses enfants ou à un collègue, c'est du même coup introduire un élément d'ordre personnel qui confère à la figure auctoriale une identité extralittéraire. Par l'aveu public de sa relation avec la personne mentionnée dans la dédicace, le romancier se définit dès lors non plus uniquement comme un auteur, mais aussi comme un mari, un père, un ami ou un confrère. Cet acte vient par conséquent influencer la perception que le lecteur a du romancier avant que ne s'amorce sa lecture du récit. En tant que geste de l'auteur à l'avant-scène du texte édité, la dédicace s'adresse en fait à deux destinataires: le ou les individus mentionnés dans la dédicace et le lecteur. Le

romancier «di[t] au lecteur [...] [qu'il] dédie son livre à Untel¹⁶⁷»; le lecteur est «pris à témoin¹⁶⁸» du geste de la dédicace et c'est en cela, à travers la triple relation - dédicateur, dédicataire, lecteur - que se déploie tout l'effet de sens de la dédicace au sein du périphrase auctorial. Ce geste fait alors figure de représentation ou d'acte ostentatoire¹⁶⁹, puisqu'il se donne à lire dans une double direction: geste privé qui se fait public, geste public qui se fait privé, les deux se confondant.

Comme tel, le libellé des dédicaces dans le roman historique sur l'Antiquité (37 romans sur 85) ne paraît pas se démarquer de celui du roman en général, si ce n'est par une tendance chez certains romanciers de notre corpus à dédier leur récit à des historiens et littérateurs, contemporains et antiques, afin de souligner leur apport direct ou indirect au façonnement de l'œuvre. On évoque ainsi les collaborations, les prélectures de confrères historiens, les éclairages que certains auteurs anciens ont su jeter sur le personnage ou le sujet du récit. Par ce type de dédicace, l'auteur reconnaît publiquement, d'une part, la contribution

¹⁶⁷ Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ *Id.*

de ces historiens ou littérateurs dans le processus de création du récit, qu'il s'agisse de connaissances, d'encouragement ou d'éveil d'intérêt. D'autre part, et au même titre que la mention des compétences du romancier dans le *prière d'insérer*, ce type de dédicace constitue un procédé de valorisation du récit par le discours péritextuel. En dédiant son livre aux historiens François Fontaine, Tacite, au naturaliste et écrivain latin Pline l'Ancien, aux poètes antiques Juvénal ou Martial, le romancier suggère une certaine parenté intellectuelle ou littéraire entre les œuvres de ces auteurs et la sienne propre. La validation s'opère à travers les connaissances précises que dévoile le libellé de la dédicace. L'auteur s'affirme comme possédant la culture de base, dite classique, celle reconnue par les milieux spécialisés si l'on veut parler avec justesse de l'Antiquité. «Le texte est [ainsi] recevable parce qu'il émane d'un sujet qualifié¹⁷⁰», l'auteur connaissant l'histoire ancienne, ses civilisations, ses langues ainsi que les littératures grecque et latine. Ce type d'inscription donne de surcroît un avant-goût de l'annexe bibliographique qui fait la somme des auteurs et des spécialistes consultés par le romancier. Auteurs et textes se trouvent ainsi tour à tour validés par le savoir que suggère

¹⁷⁰ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 319.

la dédicace et que la bibliographie viendra attester à son heure.

La dédicace renvoie également à la genèse du texte. C'est en quelque sorte un ultime regard jeté en arrière, sur l'époque de l'écriture et des efforts qu'il a fallu constamment déployer pour que le texte soit finalement complété et édité. À cette évocation symbolique du travail récent d'écriture dont témoignent certaines dédicaces adressées aux parents, amis, confrères, s'ajoute le rappel d'un passé beaucoup plus lointain, celui-là même où a pris naissance l'intérêt de l'auteur pour l'histoire ancienne. Le romancier dédie alors son livre à certains anciens professeurs, certains membres de sa famille qui ont su très tôt lui inculquer leur passion du monde antique:

À la mémoire de mon grand-père, Numa-Pompilius Anziani, qui m'a récité mes premiers vers latins lorsque j'avais cinq ans;

À tous mes professeurs de latin des lycées Montaigne et Louis-Le-Grand, qui m'ont donné le goût de la civilisation latine;

À ma femme Françoise, qui m'a soutenu tout au long de l'écriture de ce roman;

À tous mes enfants.¹⁷¹

¹⁷¹ Roger Caratini, *Jules César. Rome, ville à vendre!*, Paris, Michel Lafon, 1997.

À mon bon maître, le professeur Pierre Grimal, qui a su si bien me faire partager sa passion pour l'Antiquité latine.¹⁷²

Mentionnons enfin le cas de certaines dédicaces *in memoriam* non pas adressées aux parents, amis ou confrères décédés, mais au personnage historique du livre, devenu au fil du temps, dans l'esprit du romancier, une présence familière quasi obsédante. Comme dans toute séparation, il faut savoir se dire adieu, et la page de dédicace constitue pour l'écrivain le lieu idéal pour finaliser la rupture avec son héros. L'auteur adresse ainsi un dernier salut à ce compagnon de route que fut le personnage historique du livre, le confiant désormais au lecteur dans l'espoir que celui-ci s'y intéresse et s'y attache peut-être à son tour. Ce type de dédicace introduit un certain recul par rapport au héros du livre, en lui conférant au départ son plein statut de personnage réel, historique, dont l'existence est attestée par des documents d'époque. Le romancier signale ainsi au lecteur que ce même personnage véridique est à la base du texte qui suit. Pour son auteur, la dédicace referme en quelque sorte la boucle de l'écriture, renvoyant le personnage du livre à son identité historique, celle qu'il revêtait avant que le romanesque ne le prenne en charge:

¹⁷² Perrier, *Le fou de Dieu. Héliogabale*, *op.cit.*

On a dit du roi David qu'il fut le plus humain des rois et des prophètes; à cet égard, il était par sa race le mieux préparé à l'incarnation d'un Dieu. Selon les spécialistes, il serait d'autre part le plus mythique des rois. Il n'en fallait pas plus pour inspirer cette histoire.¹⁷³

À celle qui, la première, imagina ce livre.¹⁷⁴

Quant à l'épigraphe, autre composante du péri-texte auctorial (43 romans sur 85), sa fonction apparaît plus ambiguë que celle de la dédicace. Elle consiste en un message que le romancier adresse au lecteur, mais qui emprunte une autre voix que la sienne, l'écrivain citant en exergue un court passage du texte d'un autre auteur afin d'apporter certains éclairages particuliers à son propre ouvrage. À titre de «fragment élu¹⁷⁵» d'un autre discours, l'épigraphe fait le relais entre deux lectures, celle de l'auteur citant et celle du lecteur prenant note de l'épigraphe comme dernier signe péri-textuel avant le texte du roman. Deux sujets et deux contenus se trouvent ainsi mis en parallèle: l'auteur cité et l'auteur citant, le texte de l'épigraphe et celui du

¹⁷³ Desautels, *La dame de Chypre*, *op.cit.*

¹⁷⁴ Pierre Grimal, *Mémoires d'Agrippine*, *op.cit.* Dans l'avertissement, en préface au récit, on informe le lecteur qu'«Agrippine la Jeune, mère de Néron, avait laissé des *Mémoires*. Tacite nous l'apprend. Ces *Mémoires* ont depuis longtemps disparu». Le roman, par son titre, s'inspire donc de ces *Mémoires* à jamais perdus.

¹⁷⁵ Compagnon, *op.cit.*, p. 17.

roman que le lecteur s'apprête à lire¹⁷⁶. La tâche du lecteur consiste alors à décrypter le sens de l'épigraphe en s'appuyant sur des repères péritextuels et textuels: intitulation, résumé du sommaire de couverture, annexes, intertitres, développement du récit, caractérisation des personnages, thèmes abordés. Ce travail de décryptage est progressif, puisque c'est uniquement au terme de sa lecture du récit que le narrataire-lecteur sera à même d'évaluer la pertinence des liens de l'épigraphe avec le roman.

Comme répétition dans un autre volume d'un court extrait textuel, l'épigraphe évoque quelque peu un aspect de la genèse du roman historique, puisque celui-ci se construit également sur la répétition d'autres discours: les œuvres que le romancier a dû consulter pour façonner son récit. Mais alors que l'épigraphe reproduit littéralement un énoncé d'un autre texte, le roman historique fait appel à divers procédés narratifs comme le dialogue, le discours indirect, le discours indirect libre, entraînant de cette manière les documents historiographiques consultés dans un processus de dérivation du déjà-dit de l'Histoire.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

En tant qu'espace discursif que le romancier a noté et mémorisé, l'épigraphe, tout comme certaines dédicaces, fait écho à la bibliographie. Qu'il s'agisse de présenter le personnage historique du titre, de décrire certains lieux propres au récit, de formuler un jugement ou de formuler des commentaires sur la situation représentée en citant des historiens, des philosophes, des écrivains de l'Antiquité ou d'autres époques, les épigraphes témoignent d'un savoir sur le passé antique. Elles mettent en relief certains traits politiques, sociaux, littéraires, artistiques, philosophiques, mythiques ou religieux de l'histoire des civilisations anciennes. Le texte du roman à venir s'insère alors, comme le précise Antoine Compagnon, dans «un réseau intertextuel qui constitue le réquisit de son écriture et l'horizon de sa lecture¹⁷⁷». À l'instar de la dédicace, l'épigraphe cautionne d'une certaine manière le romancier et son texte. Sa présence est un «indice [...] de culture, un mot de passe d'intellectualité¹⁷⁸». Ce faisant, dans le cadre particulier de notre corpus, les textes qu'elle précède acquièrent un surplus de crédibilité, du point de vue du respect de l'histoire ancienne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁸ Genette, *Seuils, op.cit.*, p. 148.

Le renvoi intertextuel que représente l'épigraphe s'accomplit diversement selon les volumes. La plupart des romanciers citent avant tout des écrivains, poètes, penseurs ou politiciens de l'Antiquité, certains connus du vaste public, d'autres non, telles ces épigraphes extraites de *La République* de Platon et de la *Sagesse de Ptahhotep*:

Ainsi, nous et vous ensemble, nous habiterons cette ville en état de veille, et non pas dans un rêve, comme c'est actuellement le cas. Car la plupart des cités sont habitées par des gens qui livrent des combats d'ombres et font des luttes de partis pour s'emparer du pouvoir comme si c'était là un grand bien.

Platon, *La République*, Livre VII ¹⁷⁹

Si tu es grand après avoir été petit, si tu es riche après avoir été pauvre, lorsque tu seras à la fête de la ville sache rester simple. Parvenu au premier rang, n'endurcis pas ton cœur à cause de ton élévation, tu n'es devenu que l'intendant des biens de Dieu...

Sagesse de Ptahhotep, V^e Dynastie, 2563-2423 av. J.-C. ¹⁸⁰

D'entrée de jeu, l'épigraphe rend compte d'une forme d'érudition. Naturellement, elle ne se veut pas un simple étalage de connaissances puisque son contenu vise à mettre en lumière certains enjeux propres au texte du roman qu'elle précède. Dans ces deux exemples, les épigraphes, en tant que

¹⁷⁹ Cazenave, *La Putain des dieux*, op.cit., sans pagination.

¹⁸⁰ Laurent, *L'encre et le calame*, op.cit., sans pagination.

marque de l'autorité auctoriale, ont avant tout une fonction critique de mise en garde. Celle-ci est notamment décelable dans la mention du caractère dérisoire de la recherche du pouvoir, ce que le récit de Michel Cazenave, *La Putain des dieux*, raconte expressément en mettant en scène la lutte dramatique entreprise par Cléopâtre pour laisser en héritage à son fils Césarion la gouverne de l'Empire romain. Dans notre second exemple, la mise en garde s'effectue à travers les paroles de Ptahhotep sur la nécessité de rester humble malgré les pouvoirs et richesses qui nous sont octroyés, dans le contexte de la prodigieuse ascension de Nebery, esclave crétois, à la cour de la pharaonne Hatshepsout. Le bien-fondé des deux épigraphes réside dans leur remise en cause du cheminement de chacun des protagonistes des récits.

Tout en posant un regard prospectif et révélateur sur le devenir de ces deux personnages dans la diégèse des récits, les épigraphes suggèrent qu'il existe une corrélation entre nos propres comportements et ceux représentés dans les textes, la quête de pouvoir et le risque d'indifférence que celui-ci peut entraîner n'étant pas l'apanage des seuls hommes et femmes de l'Antiquité. Le lecteur - confronté aux épigraphes comme tentatives de dévoilement de l'esprit des textes - ne pourra manquer d'établir cette corrélation entre

les époques. Les deux citations laissent ainsi entendre, par l'actualité de leur message, que les diégèses, malgré leur mise en scène de contextes lointains, rendront compte de certains comportements propres aux hommes de tous les temps; l'Histoire racontée dans les textes se veut ainsi, comme nous l'avons dit lors de notre analyse des traits discursifs de la quatrième de couverture, à la fois fenêtre sur le passé et parabole sur le présent.

De façon à illustrer à quel point certaines données de l'histoire ancienne interpellent de tous temps les hommes, certains romanciers citent, non pas un, mais deux ou trois auteurs de différentes époques, afin de regrouper à travers les âges divers portraits d'un même personnage ou versions d'un même fait du passé antique. Les épigraphes tracent alors un bref historique du sujet du récit qui prépare le lecteur aux événements racontés dans la diégèse. Ainsi Jean Romain dans *Une journée chez Épicure* commence son roman par trois citations provenant d'Épicure, de saint Augustin et d'André Bonnard (1888-1959), spécialiste de la littérature grecque¹⁸¹.

¹⁸¹ «La nécessité est un mal, mais il n'y a aucune nécessité de vivre avec la nécessité.» Épicure; «Je débattais avec mes amis [...] la question du souverain bien et du mal souverain. Dans mon esprit, c'est Épicure qui aurait emporté la palme si moi-même je n'eusse cru en l'immortalité de l'âme et aux sanctions de nos actes [...].» Saint Augustin, *Confessions*, 6, XVI; «Épicure qui n'a voulu être pour les hommes de son temps qu'un ami. Qu'il soit aussi le nôtre!» André Bonnard.

L'auteur laisse ainsi entendre que la caractérisation intellectuelle, morale et psychologique du personnage d'Épicure dans son récit intègre aussi bien certains aspects de sa pensée que les traits identifiés dans les citations de saint Augustin et d'André Bonnard. La reconnaissance par un grand théologien et philosophe des premiers temps de la chrétienté, saint Augustin, de la justesse de la pensée d'Épicure concernant le «souverain bien» et la conscience chez André Bonnard de l'humanisme d'Épicure ont de plus pour objectif de faire voir au lecteur l'importance du personnage, notamment son apport à l'histoire de la pensée.

Les trois citations, tout en mettant en valeur l'apport d'Épicure, cautionnent également, de manière implicite, la tentative de Jean Romain d'expliquer quelque peu cet apport à un large public à travers le romanesque. Comme il est dit dans un court paragraphe qui précède la page de titre, ce roman, comme d'autres de la collection *Juste un débat* dont il fait partie, vise notamment à travers des figures d'hommes et de femmes «à donner à penser au lecteur du XXI^e siècle», donc, à réactualiser certains acquis du passé antique. Ici, c'est la pérennité de la pensée d'Épicure que le récit de Jean Romain se charge de révéler au narrataire-lecteur.

D'autres romanciers, comme Jocelyne Godard dans *La Scribe* ou Michel Peyramaure dans *La chair et le bronze*, choisissent, afin de réactualiser l'Antiquité, de reproduire en exergue une inscription qui figure sur un monument antique. L'époque ancienne semble alors interpeller directement le lecteur par ce qui a su résister aux écueils de la mémoire: la parole que nous livre la pierre des temps immémoriaux et que l'épigraphie reconduit en bordure du texte, au seuil même du présent de la lecture.

Certain romanciers (comme Jean Marcel dans *Hypatie ou la fin des dieux*, ou Xavier de Laval dans *Les rivages de Troie*), toujours dans le but de démontrer l'héritage des civilisations anciennes dans les sociétés d'hier et d'aujourd'hui, élisent tout spécialement un écrivain d'une époque ultérieure qui a su, à travers ses écrits, témoigner de l'importance de l'Antiquité. Cette figure offre ainsi un regard sur l'époque antique depuis son propre siècle. Certaines épigraphes, comme celle tirée d'un ouvrage de Bossuet¹⁸², traduisent notamment l'admiration des auteurs du XVII^e siècle pour l'Antiquité et ses grandes réalisations socio-politiques et littéraires.

¹⁸² «Ce grand empire qui a englouti tous les empires de l'univers, d'où sont sortis les plus grands royaumes du monde, dont nous respectons encore les lois et que nous devons par conséquent mieux connaître que tous les autres empires.» (Monteilhet, *Néropolis*, *op.cit.*, sans pagination.)

D'ailleurs, la démarche de certains auteurs de notre corpus, qui consiste à s'inspirer d'une histoire racontée dans un texte antique, s'apparente quelque peu à celle des écrivains du classicisme qui, selon Henri Peyre, choisissaient «[d']embellir, [d']approfondir, [de] transfigurer¹⁸³» les textes anciens. En ce sens, la manière de procéder de certains auteurs comme Claude Rappe dans *Salomon. Le roi des femmes*, Guy Rachet dans *Le roi David* ou Sophie Chauveau dans *Mémoires d'Hélène* s'avère en partie identique à la démarche de certains écrivains du XVII^e siècle. À l'exemple des auteurs qui s'inspiraient des Anciens, chacun de ces romanciers s'appuie sur un texte en particulier - *l'Ecclésiaste* pour Claude Rappe, le *Deutéronome* pour Guy Rachet, *l'Iliade* pour Sophie Chauveau -, le suivant de près ou de loin, modifiant la manière de raconter (discours avec narrateur omniscient pour les rois David et Salomon, narration à la première personne pour Hélène de Troie), s'attardant parfois sur certains thèmes propres à ces textes anciens (comme les luttes fratricides entre les descendants des rois d'Israël ou le pouvoir matriarcal dans la société grecque archaïque). Chacun des romans offre ainsi au lecteur, si l'on peut dire, une nouvelle adaptation de certains passages de ces textes

¹⁸³ Henri Peyre, *Le classicisme français*, New York, La Maison Française, 1942, p. 124.

antiques, où on lui raconte en partie la même histoire, mais sous une autre forme et selon les intérêts et préoccupations de chacun de ces trois auteurs. L'Antiquité apparaît ainsi toujours comme un fonds culturel où il est profitable et pertinent de puiser pour créer un nouveau récit, à la fois semblable et autre.

Si l'on examine de plus près le jeu de la correspondance entre la citation en exergue et les autres composantes du péri-texte auctorial, on constate que, très souvent, le sens du contenu de l'épigraphe vise à compléter celui du titre éponyme et de l'intertitre. Plusieurs auteurs, comme Jean Romain dans l'exemple précité, rapportent en exergue certaines paroles du personnage principal tirées de ses propres écrits ou de documents officiels, souvent transcrites à la fois dans leur langue d'origine et en français. D'autres citent les dires d'un autre auteur sur ce même personnage. Dans le premier cas, le romancier donne la parole au personnage-titre afin d'établir aux yeux du lecteur sa pleine autonomie d'individu historique. Dans le second cas, le jeu consiste davantage en une amorce de la caractérisation du personnage à travers le regard de l'auteur cité. Dans les deux cas, le romancier laisse entendre que le portrait du personnage dans le roman ne pourra qu'être partiel, qu'il se

définira en somme comme un autre fragment de sens qui s'ajoute au discours intertextuel se rapportant à cet individu depuis l'aube des temps anciens.

Quant aux intertitres, ils constituent, à l'instar de l'épigraphe, des repères quant au contenu du roman. Contrairement à bon nombre de romanciers modernes qui optent pour des «divisions totalement muettes, sans intertitres, ni numéro [...] [marquées par] un simple changement de page¹⁸⁴», les auteurs de notre corpus accolent majoritairement des intertitres aux parties et/ou chapitres de leur récit (59 romans sur 85). En cela, ils reproduisent certains traits du roman historique du XIX^e siècle où des auteurs comme Alfred de Vigny dans *Cinq-Mars* («Le procès, Le siège, L'émeute¹⁸⁵»), ou Alexandre Dumas dans la *Trilogie des mousquetaires* («Où M. le garde des Sceaux Séguier chercha plus d'une fois la cloche pour la sonner, comme il le faisait autrefois¹⁸⁶», «Où l'on commence à croire que Porthos sera enfin baron et

¹⁸⁴ Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 284.

¹⁸⁵ Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, Paris, Gallimard, 1980 [1826], p. 85, 164, 241.

¹⁸⁶ Alexandre Dumas, *Les trois Mousquetaires*, Paris, Flammarion, 1984 [1844], p. 187.

d'Artagnan capitaine¹⁸⁷) usaient d'intertitres pour identifier les différents chapitres de leur récit. Plus récemment, certains auteurs de notre corpus comme Roger Caratini dans *Jules César. Rome, ville à vendre!* ou Roger Mauge dans *Les Fauves*, avec des intertitres comme «Et si l'on tuait tous les affreux¹⁸⁸» ou «Chez César on entre par la cuisine¹⁸⁹», utilisent une forme analogue de libellé intitulatif dont la tonalité ironique cherche à créer un effet de distanciation par rapport aux intrigues et aux signifiés historiques que développe chacun des chapitres.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre précédente analyse de l'intitulation, les intertitres de notre corpus ont pour rôle de rythmer les temps forts de la diégèse, forme de codification des principaux développements du récit. Puisque le roman historique sur l'Antiquité fait référence à l'histoire ancienne, à ses principales figures, les intertitres énoncent très souvent les faits décisifs de cette même

¹⁸⁷ *Id.*, *Vingt ans après*, Paris, Garnier-Flammarion, t. 2, 1967 [1845], p. 401. Signalons que la formulation de ces intertitres évoque celle de certains ouvrages du XVII^e siècle.

¹⁸⁸ Caratini, *Rome, ville à vendre!*, *op.cit.*, p. 283. (Notons, quoique les deux récits ne soient aucunement similaires, que cet intertitre n'est pas sans rappeler le titre du roman de Boris Vian, *Et on tuera tous les affreux*, écrit sous le nom de Vernon Sullivan, Paris, Le Scorpion, 1948).

¹⁸⁹ Mauge, *Les Fauves*, *op.cit.*, p. 471.

histoire. On évoque, par exemple, l'incendie de Rome («Et pendant six jours Rome brûla¹⁹⁰»), la bataille de Bribracte lors de la guerre des Gaules («Bibracte, douzième journée¹⁹¹»), la victoire d'Aetius sur Attila («La bataille des champs Catalauniques¹⁹²»), la paix entre Ramsès le Grand et le Hatti («Je signe un traité de paix avec le Hatti¹⁹³»). En ce sens, ce type d'intertitularité est comparable à une chronologie, ponctuant et structurant la matière historique du récit.

D'autres intertitres font, quant à eux, référence à des données importantes de la diégèse sans lien direct avec la chronologie des faits marquants de l'histoire ancienne. Les auteurs signalent alors au lecteur certains traits historico-culturels («L'école d'Italie¹⁹⁴»), religieux («Et voici que je demeure avec vous¹⁹⁵»), moraux («La folie au pouvoir 219-221¹⁹⁶»), psychologiques («Premier deuil¹⁹⁷») ou autres. Les

¹⁹⁰ Bourgeon, *Le fils de Ben Hur*, *op.cit.*, p. 197.

¹⁹¹ Peyramaure, *Les portes de Gergovie*, *op.cit.*, p. 265 et 270.

¹⁹² Kircher, *Le Maître des steppes*, *op.cit.*, p. 357.

¹⁹³ Lalouette, *Mémoires de Ramsès le Grand*, *op.cit.*, p. 96.

¹⁹⁴ Negri, *Le roman de Pythagore*, p. 393.

¹⁹⁵ Bourgeon, *op.cit.*, p. 15.

¹⁹⁶ Perrier, *Le Fou de dieu. Héliogabale*, *op.cit.*, p. 125.

¹⁹⁷ Calvo Platero, *Sappho ou la soif de pureté*, *op.cit.*, p. 36.

épigraphes qui accompagnent parfois ces intertitres expliquent le sens des événements passés ou à venir, leur donnent une portée historico-philosophique qu'ils n'ont pas à prime abord. Le temps d'un changement de page, le narrateur disparaît au profit de l'intertitre et de l'épigraphe, qui restituent ainsi la voix auctoriale, celle de l'auteur citant, au sein du récit. Ce qui a pour résultat de laisser entrevoir au lecteur le travail d'écriture du romancier.

L'auteur énonce dans l'épigraphe ce qui ne peut trouver place dans la diégèse; la matière de la citation en exergue relevant plus de l'identification de certains thèmes propres au récit, de la synthèse de la situation représentée, ou tout simplement, du témoignage que des auteurs anciens apportent en appui au contenu de l'œuvre comme dans cet exemple d'intertitre et d'épigraphe tiré du roman de Monique A. Berry, *La fête alexandrine*:

I La multitude
 Alexandrie ... était plus étendue que tout un
 continent et le nombre de ses habitants plus grand
 que celui de tout un peuple.
 Achille Tatius, *Les Aventures de Leucippé
 et Clitophon*¹⁹⁸

¹⁹⁸ Berry, *La fête alexandrine*, op.cit., p. 35.

Ici, l'épigraphe est extraite d'un roman célèbre de la toute fin de la Basse Antiquité, *Les aventures de Leucippé et Clitophon* (IV^e siècle ap. J.-C.). Dans ce passage, l'auteur, Achille Tatios, Alexandrin d'origine, nous décrit sa ville natale à travers les yeux de son héros, Clitophon, pénétrant pour la première fois dans Alexandrie. D'ailleurs, le personnage principal du roman de Monique A. Berry, Thermantia, occupe, dans le chapitre précédent et celui qui accompagne l'épigraphe et l'intertitre précités, la même situation diégétique que le personnage du récit d'Achille Tatios, parcourant, elle aussi, la ville d'Alexandrie, s'extasiant, comme lui, tour à tour sur sa beauté, son étendue et sa diversité. On pourrait même dire que le texte des deux premiers chapitres du roman de Monique A. Berry complète *a priori* et *a posteriori* la description d'Alexandrie telle qu'amorcée dans l'épigraphe, le personnage de Thermantia allant plus loin dans sa description de la cité.

L'intertitre «La multitude» fait, quant à lui, référence à un passage du précédent chapitre où Thermantia prend conscience en marchant dans les rues de la cosmopolite Alexandrie combien elle aime cette «ville de tous les

contrastes¹⁹⁹» et la vie en soi. S'adressant en pensée aux dieux païens, elle leur rend grâce pour cette «multitude», pour cette vie dans sa diversité. Ce bonheur qu'elle proclame intérieurement sera remis en cause, et ce, dès le chapitre qui accompagne l'intertitre et l'épigraphe. Ainsi, peu à peu, toujours en parcourant les rues de la cité, Thermantia se rend compte qu'en réalité son monde a changé, que l'équilibre entre les forces de cette multitude vacille sous la pression hégémonique du christianisme, l'emprise de son clergé sur le pouvoir politique, la multiplication des interdits qui entrave la liberté de pensée et de culte, en somme ce sur quoi s'est bâtie la civilisation alexandrine.

La rencontre de l'intertitre et de l'épigraphe en début de chapitre a pour effet de rationaliser, pour ne pas dire de rentabiliser la fiction, en mettant en relief certains messages qu'elle sous-entend. Le lecteur dispose en somme d'une clef de plus pour décoder certains enjeux de la diégèse. Ici, la vision d'un monde autrefois ouvert et harmonieux, celui d'Alexandrie la Grande, mais qui est à présent menacé - comme nous le dévoile le texte du chapitre - par un nouvel ordre, celui de la foi chrétienne et de sa lutte

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

contre toute quête qui ne vise pas essentiellement la recherche du salut.

En conclusion, ces deux composantes du péri-texte auctorial que sont la dédicace et l'épigraphe témoignent autant des compétences du romancier que de son honorabilité. On pourrait d'autre part avancer que les épigraphes intra-discursives et les intertitres qui les accompagnent ont pour effet d'exercer une certaine forme de contrôle sur la lecture du récit. L'auteur impose, par les citations et l'intertitularité, certains contenus qui se superposent au contenu proprement diégétique du roman, reprenant de cette façon la parole pour faire entendre expressément ce qui lui semble essentiel. De plus, l'intertextualité historiographique à laquelle renvoient l'épigraphe et certaines dédicaces renforce l'effet de vraisemblance du récit, puisqu'on imagine mal que celui-ci puisse être en contradiction avec les données historiques et l'esprit du temps qu'elles mettent en scène. De même, on ne peut nier que l'épigraphe et l'intertitre aient aussi un statut littéraire du fait qu'elles signalent tant le parcours matériel que romanesque du livre, les sens premiers de son contenu. Se complètent ainsi la voix auctoriale du péri-texte et la voix narrative du récit,

chacune prenant le relais de l'autre dans un constant dialogue entre les discours qu'elles soutiennent.

CHAPITRE IV

NOTES INFRAPAGINALES ET TERMINALES

OU LA COMMUNICATION D'UN SAVOIR

Les auteurs de notre corpus ont conscience que l'histoire ancienne comprend mille et une facettes, certaines d'entre elles étant tout particulièrement susceptibles d'intéresser le lecteur. Ainsi, tout en abordant, dans leurs textes, l'histoire ancienne selon le point de vue premier du «politique» en racontant, par exemple, l'histoire de la Rome impériale, les romanciers se préoccupent également de diversifier leur représentation de l'Histoire en évoquant certains détails propres à illustrer les particularités des sociétés anciennes: mentalités, modes de vie, cultures, sciences, traditions. Ainsi, à l'entreprise de vulgarisation des grandes lignes de l'histoire politique des civilisations anciennes, à laquelle participe le roman historique sur l'Antiquité en racontant la vie des princes et des reines, se greffe une certaine forme de vulgarisation d'un savoir

historique diversifié voire même spécialisé, provenant de l'histoire sociale et concernant des domaines aussi variés que les techniques employées dans la construction des maisons²⁰⁰ ou le constat, par les historiens modernes, d'une absence de «racisme» chez les Romains de l'Antiquité²⁰¹.

Dans le péritexte auctorial, les instruments révélateurs de ce savoir diversifié que contient en filigrane le roman sont principalement les notes infrapaginales et terminales (45 récits sur 85), porteuses de commentaires et de renvois bibliographiques. Certains auteurs, comme Norbert Rouland²⁰², Gérard Messadié²⁰³ et Maurice Druon²⁰⁴, vont jusqu'à offrir, en annexe au récit, plus de quinze pages de notes terminales, certaines très développées (de deux à trois pages) comportant la plupart du temps la mention d'ouvrages de référence à lire éventuellement. Si l'on excepte les notes très courtes où les auteurs traduisent certains termes d'usage, toponymes ou

²⁰⁰ Diwo, *Les dîners de Calpurnia*, op.cit., p. 34.

²⁰¹ Norbert Rouland, *Soleils barbares*, Paris, Actes Sud, 1987, p. 416-417.

²⁰² 17 pages pour *Les lauriers de cendre* (p. 429-446), 54 pages pour *Soleils barbares* (p. 415- 469).

²⁰³ 47 pages pour *Moïse. Un prince sans couronne* (p. 323-370) et 62 pages pour *Moïse. Le Prophète fondateur* (p. 309-371), de Gérard Messadié, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.

²⁰⁴ 17 pages pour *Alexandre Le Grand* (p. 386-403).

autres, 24 romans sur 45 présentent des notes détaillées, c'est-à-dire de plus de trois lignes. D'ailleurs la longueur de celles-ci varie de trois lignes à plus de trois pages pour certaines notes postliminaires, comme nous l'avons dit plus haut. Quant à leur nombre par volume, il varie approximativement de sept à plus de cinquante pour des ouvrages tels que les trois romans précités.

Le contenu des notes des récits fait état, par exemple, d'explications et de références concernant l'urbanisme, l'écriture égyptienne, les cultes anciens, les mentalités. Certains documents cités s'attachent à un aspect précis, comme «l'univers mental de l'époque [de Ts'in Che-houang au III^e siècle av. J.-C.]²⁰⁵» ou «l'importance accordée à la vie imaginaire²⁰⁶» chez les peuples du début de la chrétienté. Le romancier commente ces multiples aspects du réel antique et suggère au lecteur certains ouvrages afin de parfaire ses connaissances sur les sujets évoqués.

À l'exemple des épigraphes et de certaines dédicaces, l'effet de ces notes dans le péri-texte auctorial du roman

²⁰⁵ Lévi, *Le Grand Empereur*, *op.cit.*, p. 345.

²⁰⁶ Berry, *La Fête alexandrine*, *op.cit.*, p. 400.

historique sur l'Antiquité est de «produi[re] de la fiabilité²⁰⁷», en ce sens qu'elles accréditent l'auteur et son texte: celui-là, en confirmant qu'il possède le savoir approprié pour écrire ce genre de récit, celui-ci, en le présentant comme résultat de ce savoir.

Globalement, trois types d'information sont communiqués au public par le truchement des notes infrapaginales et terminales. Premièrement, les informations ponctuelles relatives aux langues anciennes et aux extraits d'œuvres antiques que le romancier a employés dans son texte: traduction d'un terme, d'un nom de lieu, origine d'une expression, d'une formule d'usage, d'une citation. Généralement présenté par le biais des notes infrapaginales, donc en simultanéité avec le récit, ce type d'information se révèle utile au lecteur en lui permettant, entre autres, de comprendre aussitôt le sens de certains termes en usage dans le roman ou de mieux visualiser, notamment par la traduction des toponymes antiques, les lieux où se déroule l'action. Les notes sur les sources des extraits cités visent à fournir au lecteur certains titres d'œuvres anciennes écrites pendant ou avant la période représentée dans le roman. Le lecteur, en consultant

²⁰⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 111.

éventuellement ces ouvrages, pourra s'imprégner davantage des divers climats intellectuels que les citations diégétiques n'ont fait qu'esquisser. Naturellement, ces notes contribuent de plus, avec d'autres composantes du péri-texte auctorial comme la bibliographie, à l'illustration de l'intertextualité des récits.

Le deuxième type de note couvre, quant à lui, tout ce qui a trait à la vie quotidienne des peuples de l'Antiquité. Ce genre d'information fonctionne en complément avec le processus de mimésis du récit, l'auteur commentant certaines données sociales mises en scène dans le texte du roman ou, tout simplement, des éléments d'une description diégétique afin d'expliquer au lecteur avec plus d'exactitude de quoi il s'agit. Le romancier fournit au lecteur certains renseignements complémentaires et le renvoie parfois à des ouvrages sur le sujet. Ce genre de note livre au narrataire une information absente du texte. Quoique convoquée par le texte, cette information n'est pas nécessaire comme telle à la compréhension de l'histoire racontée dans le roman. Répondant à une visée avant tout didactique, elle renseigne le lecteur sur les modes de vie et les mentalités des civilisations anciennes. Habituellement, ce type de note apparaît toujours de la même façon: ainsi, après la mention, par exemple, que

tel personnage du roman habite dans une *insula*, l'auteur explique, en note, qu'il y avait deux grands types d'habitation dans la Rome ancienne, procède à leurs descriptions, précise à quelles familles ces demeures étaient destinées, discute le problème résultant du manque d'espace à Rome pour loger le nombre toujours croissant d'individus²⁰⁸. Occasion d'un développement des informations historiques, l'*insula*, par la note, acquiert un relief accentué qui joue un rôle analogue à une pause descriptive: le lieu où habite un personnage du récit et aussi un type précis d'habitation populaire dans laquelle logeaient la plupart des Romains à l'époque de la diégèse du roman.

Naturellement, certaines notes abordent pour leur part des sujets aussi abstraits que la perception de la mort chez les hommes de l'Antiquité ou «la prise de conscience collective de l'existence du mal²⁰⁹», chez les premières communautés chrétiennes antiques. En outre, c'est dans ce deuxième genre de note que l'on retrouve les informations à caractère spécialisé comme les types de navire existant à

²⁰⁸ Diwo, *op.cit.*, p. 55.

²⁰⁹ Berry, *Passions byzantines*, *op.cit.*, p. 362.

cette époque²¹⁰ ou les métaux employés²¹¹, les différentes fonctions dans l'administration impériale²¹², les méthodes contraceptives²¹³ ou même les origines de l'homme pour les savants de l'Antiquité²¹⁴.

Par ces notes, les auteurs éclairent l'histoire des civilisations anciennes dans leurs aspects les plus divers, donnant ainsi au lecteur une image concrète du monde antique. Par ce genre d'information, l'Antiquité perd peu à peu son aura d'époque énigmatique, peuplée essentiellement de dieux vengeurs et de princes sanguinaires. Pour les auteurs, les notes de ce genre participent, avec les récits qu'elles complètent, à démythifier l'époque ancienne en proposant un canevas historiquement plausible de ses conditions matérielles et intellectuelles.

Le troisième et dernier type de note fait référence aux figures de l'histoire ancienne ainsi qu'aux événements historiques narrés ou tout simplement évoqués dans la diégèse

²¹⁰ Bordonove, *Deux cent chevaux dorés*, *op.cit.*, p. 248.

²¹¹ Calvo Platero, *Les amants d'Atlantis*, *op.cit.*, p. 106.

²¹² Perrier, *Le Fou de Dieu. Héliogabale*, *op.cit.*, p. 85.

²¹³ Monteilhet, *Néropolis*, *op.cit.*, p. 265.

²¹⁴ Calvo Platero, *Sappho ou la soif de pureté*, *op.cit.*, p. 322.

des récits. On y parle, entre autres, de la vérité sur la persécution des chrétiens²¹⁵, de l'assassinat de Britannicus²¹⁶, d'un rêve prémonitoire de Thoutmosis IV qu'on peut décrypter sur une stèle commémorative²¹⁷, des circonstances de la mort d'Alexandre le Grand²¹⁸ et de Pline l'Ancien²¹⁹. Certaines notes fournissent de courtes données biographiques sur un personnage historique nouvellement apparu dans la diégèse du récit²²⁰. Parfois, comme dans le roman de Thierry Leroy, *Le testament de saint Luc*, la note renvoie à un autre texte qui, à son tour, pourra éventuellement raconter au lecteur un épisode historique évoqué dans un chapitre du roman, tel le parcours de Paul et de ses compagnons à travers l'Empire romain, à lire dans les *Actes des Apôtres*²²¹.

Comme nos deux types de note précédents, cette dernière catégorie fonctionne de manière analogue aux didascalies qui accompagnent le texte dramaturgique, apportant une informa-

²¹⁵ Diwo, *op.cit.*, p. 14.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁷ Jacq, *La pyramide assassinée*, *op.cit.*, p. 10.

²¹⁸ Druon, *Alexandre Le Grand*, *op.cit.*, p. 402-403.

²¹⁹ Mauge, *Les fauves*, *op.cit.*, p. 397.

²²⁰ Monteilhet, *op.cit.*, p. 299.

²²¹ Leroy, *Le testament de saint Luc*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 307.

tion qui n'est pas dans le roman ou insistant, par la voie du commentaire, sur certaines données historiographiques déjà présentes dans la diégèse. Dans le premier cas, la note consiste, par exemple, à ajouter des renseignements biographiques sur la vie du personnage-titre qui ne se retrouvent pas comme telles dans le texte du récit. Danielle Delouche, dans son roman consacré à Bérénice²²², commente ainsi la question, longtemps débattue par les historiens antiques et modernes, d'un possible mariage entre Bérénice et Titus, fils de l'empereur Vespasien. La mise en place scripturaire de cette question dans le texte du roman se situe au cours d'un dialogue entre Agrippa et Bérénice où celle-ci soutient que, dès qu'elle sera «justement» mariée à Titus, elle fera rebâtir Jérusalem et son Temple²²³. Dans la note en bas de page, l'auteur précise «qu'il s'agit des justes noces», renvoyant le lecteur à la note d'Appendice pour plus de détails²²⁴. Celle-ci débute par un court résumé des opinions de trois historiens antiques sur la possibilité de ce mariage (Dion Cassius, Aurélius Victor, Suétone); par la suite, la romancière définit ce qu'était l'union conjugale dans

²²² Danielle Delouche, *Bérénice. La reine humiliée*, Paris, Flammarion, 1988.

²²³ *Ibid.*, p. 212.

²²⁴ *Ibid.*, p. 292-293.

l'Antiquité, «acte essentiellement privé basé sur le seul consentement des époux.» Pour mieux expliquer au lecteur en quoi consistent précisément les justes noces, l'auteur définit cette expression par rapport au concubinage, autre forme d'union reconnue dans la Rome ancienne. Enfin, l'auteur conclut en précisant que:

Bérénice a espéré, voulu, attendu cette cérémonie, car les justes noces auraient consacré sa promotion définitive dans l'ordre romain. Toutefois, aux yeux de la loi romaine, même sans justes noces, [le concubinage faisait d'elle] l'épouse de Titus²²⁵.

À la question ponctuelle d'un possible mariage s'ajoutent donc d'autres notions sur la société romaine qui peu à peu apparaissent au fil des arguments avancés par l'auteur: interprétations d'historiens antiques, définition de l'acte du mariage et des types d'union, rituel observé. Par la note, l'auteur propose au lecteur un véritable découpage sémantique de la question afin que celui-ci puisse mieux comprendre la portée de ce mariage dans le destin de la reine Bérénice en regard du contexte social et politique qui lui donnait sens.

Parmi les exemples d'informations déjà présentes dans la diégèse figure la note infrapaginale sur le refus, par les

²²⁵ *Ibid.*, p. 293.

autorités juives, de sacrifier aux dieux païens dans le roman de Guy Rachet, *Pleure Jérusalem*. Dans le texte, deux personnages s'entretiennent sur la nécessité de résister à l'envahisseur romain; l'un des protagonistes convainc son interlocuteur de demander aux «sacrificateurs [...] [du Temple de Jérusalem] de refuser les présents et les victimes qui leur seront offerts par tout autre qu'un Juif²²⁶». L'auteur explique aussitôt en note de bas de page qu'à l'exemple de:

[...] tous les événements rapportés jusqu'ici, ce refus est historique. Des étrangers, et surtout des Romains, offraient des animaux pour le sacrifice dans Le Temple. Le refus de les accepter impliquait un état de rébellion [de la part des autorités juives face à la domination romaine.]

L'auteur commente ainsi une donnée importante de sa diégèse, le texte racontant en détail les divers événements qui ont conduit à l'incendie du Temple de Jérusalem et à la prise de la forteresse de Massada, dernier rempart de la résistance juive. La note met tout particulièrement en lumière le caractère religieux du conflit entre Juifs et Romains.

Bien entendu, il n'y a pas que les notes infrapaginales et terminales qui font référence aux figures et aux

²²⁶ Rachet, *Pleure Jérusalem*, *op.cit.*, p. 85.

événements de l'histoire ancienne; parfois, dans le discours d'une annexe pré- ou post-textuelle, l'auteur commente certains faits de sa diégèse, explique sa vision de tel personnage historique, s'emploie même, quoique plus rarement, à réfuter certaines hypothèses de confrères historiens ou archéologues. Ainsi, à titre d'exemple, dans une annexe postliminaire au roman *D'or et de bronze* intitulée «La Chute», l'auteur, François Fontaine, conteste l'opinion de certains de ses collègues historiens qui proclament que «Septime Sévère fut un meilleur Empereur que Marc Aurèle et un esprit plus moderne²²⁷». Pour sa part, Claire Lalouette, dans *Mémoires de Thoutmosis III*, observe que le culte d'Aton, institutionnalisé par Amenophis IV, ne se veut en aucun cas une première ébauche du monothéisme tel que le conçoit le judaïsme, mais le choix d'un dieu de prédilection déjà cité «dans les pyramides royales, plus d'un millénaire avant Amenophis IV²²⁸». Ainsi, les auteurs, dans leurs péritextes, proposent ou défendent parfois une interprétation historique particulière, prévenant ainsi d'éventuelles contestations de la part de confrères historiens. Par ces commentaires présentés en note ou dans un passage du discours d'une annexe, les

²²⁷ Fontaine, *D'or et de bronze*, op.cit., p. 324.

²²⁸ Lalouette, *Mémoires de Thoutmosis III*, op.cit., p. 229.

auteurs justifient indirectement leurs mises en situation de tel ou tel personnage historique, plaidant pour l'image de ce personnage qu'ils ont peu à peu façonnée dans le texte de leurs romans.

Soulignons enfin que les notes terminales détaillées dont le contenu déborde le simple cadre du récit afin de renseigner davantage le lecteur sur certaines données de l'histoire des civilisations antiques, participent également au caractère autoréférentiel du péri-texte auctorial tel qu'évoqué dans notre introduction²²⁹. À titre d'exemple, mentionnons la note sur l'histoire de la migration du peuple goth du I^{er} siècle ap. J.-C. jusqu'en 1492 dans le roman de N Robert Rouland, *Soleils barbares*, l'auteur allant même jusqu'à ouvrir une parenthèse sur le paradoxe du peu de traces matérielles laissées par ces Wisigoths pourtant si présents dans l'Histoire²³⁰. Mentionnons également la note concernant le cérémonial et les emblèmes du sacre pharaonique tels que transmis et utilisés jusqu'à nos jours, que l'on retrouve dans le récit de Maurice Druon, *Alexandre le*

²²⁹ Voir les p. 37-38 de la présente thèse.

²³⁰ Rouland, *Soleils barbares*, op.cit., p. 417-421.

*Grand*²³¹. Comme nous l'avons mentionné précédemment, ces notes fournissent un surplus d'information non nécessaire à la compréhension du récit et, surtout, non convoqué par celui-ci, faisant en sorte que le péri-texte renvoie alors à son propre discours plutôt qu'au texte du roman. Par ce type de notes, le péri-texte auctorial se fait le lieu d'un sens qui appartient au discours de l'historien seul. C'est d'ailleurs ici que se manifeste avec le plus de force l'alternance des «voix» dans le roman historique sur l'Antiquité, celui ou ceux de la diégèse et celui du péri-texte auctorial, les historiens Norbert Rouland et Maurice Druon prenant, par ce type de notes postliminaires, la parole pour faire entendre un savoir qui va au-delà du romanesque, ajoutant de cette façon, au profit des lecteurs, certains sens en parallèle avec le récit.

À la suite de ce bref inventaire, on pourrait dire que les notes présentées en bas de page ou à la toute fin du volume (ou même, comme pour nos deux exemples de notes intégrées dans les commentaires auctoriaux d'une annexe au récit), s'appliquent aussi bien à rendre compte de la complexité des civilisations anciennes qu'à alimenter la

²³¹ Druon, *Alexandre le Grand*, *op.cit.*, p. 399.

curiosité des lecteurs. Elles fournissent une information ponctuelle essentielle à la compréhension d'un passage du texte ou d'autres types de renseignements, en complémentarité avec celui-ci, ou même, en parallèle, si l'on pense aux notes à caractère autoréférentiel évoquées précédemment. Certaines de ces notes, par leurs renvois à d'autres textes, se veulent une invitation à la lecture et à la découverte d'une forme de connaissance à la fois générale et spécifique. La lecture des ouvrages cités marque, dès lors, l'intérêt pour les civilisations antiques que le roman a su éveiller chez une portion du public. Par ailleurs, la lecture des notes, surtout postliminaires, exige un effort de la part du lecteur; il s'agit donc d'un pari pour l'historien-romancier, véritable bouteille à la mer que l'auteur lance au narrataire-lecteur à travers son discours péritextuel, dans le souci de lui communiquer un savoir sur le monde antique que le texte interpelle par sa mise en situation de contextes anciens aux particularités peu connues du public. La fonction didactique du roman historique sur l'Antiquité se révèle à travers ce jeu de sens, ce savoir que mettent en place les notes péritextuelles au cours de la lecture; celles-ci, à titre de pratique historique, prennent à intervalle le relais de la diégèse, dans un souci de complémentarité, d'approfondissement et d'ouverture des données de l'histoire ancienne

que le récit actualise. Ici, il n'y a pas lieu d'une incomplétude du texte de la part de l'historien-romancier mais, plutôt, surenchère de sa fonction didactique par le choix de la mise en place d'un appareil de notes dans le roman tel qu'édité. En bref, le lecteur s'en trouve davantage informé, la diégèse, encore une fois, vraisemblabilisée.

CHAPITRE V

ANALYSE DU DISCOURS DES ANNEXES AU RÉCIT OU LA PRISE EN CHARGE D'UNE RÉFLEXION SUR L'HISTOIRE ANTIQUE

Nous examinerons maintenant, dans leur ensemble, les discours des annexes au récit tels que les préfaces, les postfaces, les prologues, les avertissements ou autres, et ce, du point de vue des principales attitudes narratives adoptées généralement par les historiens-romanciers pour présenter leur texte au lecteur. Il s'agira, à partir du repérage de certaines formules récurrentes utilisées dans les discours des annexes au récit, d'identifier les grands mécanismes à l'œuvre dans le processus d'écriture de ce genre de roman. L'analyse des effets de sens de ces énoncés permettra de comprendre la façon dont les auteurs appréhendent leur récit. Notre étude reposera plus précisément sur certains traits textuels caractéristiques du discours des annexes autoriales dans le roman historique sur l'Antiquité: d'une part, la manière dont les auteurs interpellent le

lecteur, c'est-à-dire comment ils le perçoivent, ce qu'ils lui annoncent et ce qu'ils lui rappellent; d'autre part, comment ces mêmes auteurs caractérisent leurs textes par rapport au discours de l'Histoire: y a-t-il affirmation d'une autonomie, ou, plutôt, aveu d'une complémentarité? Enfin, ce que les auteurs mentionnent sur le choix du mode narratif employé, en quoi tel genre de récit à la première personne ou à caractère événementiel répond à certaines attentes de leur part. En cours d'analyse et par le biais de deux exemples tirés des récits de Pierre Lunel²³² et de François Fontaine²³³, nous verrons de même ce que suggère telle remarque auctoriale dans l'avant ou l'après-diégèse, notamment, son effet de sens sur la lecture à venir ou déjà complétée du texte du roman.

Dans un premier temps et s'il faut en croire les préfaces et les postfaces du roman historique sur l'Antiquité, ce genre de récit s'adresse avant tout au «lecteur curieux d'histoire²³⁴», intéressé notamment par les civilisations anciennes. Parmi ces lecteurs, certains sont profanes, d'autres lettrés²³⁵. Ceux-là ont besoin d'un rappel

²³² Pierre Lunel, *Les mystères de Rome*, Paris, Plon, 1997, p. 11-12.

²³³ Fontaine, *D'or et de bronze*, *op.cit.*, p. 325.

²³⁴ Lévi, *Le Grand Empereur*, *op.cit.*, p. 344.

²³⁵ Berry, *La Fête alexandrine*, *op.cit.*, p. 398.

d'information à caractère général pour mieux saisir toute la portée historique du récit, alors que ceux-ci souhaitent plutôt approfondir certains aspects particuliers de l'histoire ancienne, évoqués ou mis en scène dans le texte du roman²³⁶. Présument ainsi des éventuels besoins des lecteurs, amateurs de roman historique sur l'Antiquité, les auteurs de notre corpus s'emploient, dans le discours des annexes, à leur communiquer certaines informations afin de répondre à ces possibles attentes du public.

Ce que le romancier propose au lecteur par la voie de son discours péritextuel, c'est de «faire le partage²³⁷» entre la fiction et l'Histoire en commentant sommairement certaines données historiographiques présentes dans la diégèse de son roman. L'auteur prévient le lecteur de l'historicité du texte ou, si l'on pense aux annexes postliminaires, l'invite à reprendre certains passages de son récit afin d'en extraire les éléments à valeur historique, donnant de cette manière au document ancien et au discours historiographique qui le commente une priorité d'ordre scientifique. La vérité est là, même si elle s'avère multiple et parfois même contradictoire

²³⁶ Rachet, *Le roi David*, *op.cit.*, p. 417.

²³⁷ Lévi, *op.cit.*, p. 344.

au fil des études et des recherches entreprises au cours des derniers siècles.

Mais avant de procéder à ce bref partage, l'auteur rassure le lecteur quant à ce même aspect historique du texte; on lui promet d'entrée de jeu, autant dans les annexes pré- que post-textuelles, de lui simplifier la lecture en lui évitant des recherches fastidieuses²³⁸. De façon générale, le contenu des annexes situées avant le texte du roman (préface, prologue, introduction, avant-propos) a davantage pour fonction d'effectuer certains rappels, survols, mises en garde, alors que celui des annexes post-textuelles (postface, épilogue, conclusion, note finale de l'auteur), quoique possédant cette triple fonction, affiche, de plus, un souci d'exploration de l'historicité de la diégèse en commentant le texte selon la finalité historiographique du récit et/ou d'après certains de ses aspects historiques ponctuels ou épisodiques (observations sur le caractère historique de certains événements racontés, explications sur les pratiques mises en scène dans le texte, etc.). Dans les annexes pré-textuelles, on prépare tout simplement le lecteur à la lecture du roman; dans les post-textuelles, on lui explique

²³⁸ Bordonove, *Deux cents chevaux dorés*, op.cit., p. 11.

plus en détail ce qu'il a lu, en lui indiquant parfois même ce qu'il est advenu, par la suite, dans l'après-diégèse.

Compte tenu de la fréquence de ces annexes (57 romans sur 85), il semble que, pour de nombreux auteurs de notre corpus, l'absence d'un tel discours, pré- comme postliminaire, constituerait un risque qu'une part du potentiel historique de la diégèse échappe au lecteur. Afin que celui-ci prenne la pleine mesure de cette historicité, il convient de lui procurer ce genre de renseignements en ajout au récit. Notons toutefois, comme nous l'avons évoqué lors de notre conclusion au chapitre précédent, que la notion «d'aide à la lecture» par une certaine forme de commentaire du texte n'implique nullement que le récit ne se suffit pas à lui-même, mais que son discours n'est pas de même nature que celui de l'historien. Dans le récit de fiction, on raconte essentiellement une histoire au lecteur avec intrigues, personnages, thèmes, focalisations internes et externes; dans le discours de l'historien, on commente une histoire selon des critères précis adoptés par la communauté des professionnels de la science historique, tels les «procédés d'établissement des sources²³⁹», les interrogations à poser

²³⁹ De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op.cit. p. 87.

sur les documents d'origine, la mention des interprétations proposées par d'autres historiens sur tel événement du passé. Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans le roman historique sur l'Antiquité, le romancier reprend en quelque sorte, dans son péri-texte, sa tâche d'historien en commentant son récit sous son aspect référentiel, expliquant au lecteur certaines données de l'histoire qu'on lui raconte selon la documentation historique recueillie. Les annexes au récit sont pour ainsi dire une voie offerte au romancier pour reprendre sous un mode plus direct la communication avec le lecteur qui est sous-entendue dans le texte du roman par la présence du ou des narrateur(s). C'est en ce sens une alternative de type narratologique entre deux «qui parle?» que présente l'auteur, les annexes au récit offrant la parole à l'historien-romancier, le récit, au narrateur omniscient ou narrateur-personnage. Certes le lecteur peut lire ou ne pas lire les annexes tout comme les notes infrapaginales et terminales; cependant, l'auteur fait lui-même le choix d'offrir ce type de complément à la lecture du roman.

Une ligne directrice préside dans la plupart des cas à ce soutien, à cet enseignement: on juge nécessaire, au départ, de fournir certaines connaissances préalables au lecteur (temporalité, lieu, contexte historique, politique et

social, événements, personnages), de s'attarder parfois, selon la nature des faits racontés, à ce qui traduit une certaine forme d'étrangeté ou d'exotisme, tout en n'oubliant pas de mettre en garde le lecteur contre la projection de ses modes de pensées, de ses valeurs, de ses «préférences²⁴⁰» dans l'univers du récit. On prend soin ainsi de lui préciser que le monde antique est tout autre en raison de sa position initiatique et initiatrice dans la chaîne de l'histoire de l'humanité et ce, malgré le fait que la culture occidentale trouve sa source dans ce monde.

De manière à personnaliser le rapport que l'on peut établir avec le passé, le romancier rappelle parfois au lecteur ses premiers contacts avec ce même univers antique en évoquant les lointaines années d'études, leur mutuel apprentissage de l'histoire ancienne, leur possible étude de la philosophie, des langues et des littératures grecques et latines, leur commune éducation judéo-chrétienne. Pour fonder cette évocation, le romancier signale au lecteur sa reconnaissance probable de passages de textes anciens, le choix d'une traduction plus connue du public en général comme document de base à son récit, de même que sa familiarité avec

²⁴⁰ Fontaine, *D'or et de bronze*, op.cit., p. 325.

certains extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le discours auctorial laisse ainsi entendre que, malgré l'écart entre nos deux mondes, une part du sens du texte ne peut qu'être familière au lecteur puisqu'elle dérive de ce bagage culturel acquis depuis les premières années de formation, notamment dans le cadre des traditionnels programmes d'études dites classiques mis en place dans les institutions d'enseignement.

À la lecture des préfaces, des postfaces, on constate également que plusieurs auteurs caractérisent d'entrée de jeu le texte qu'ils proposent au lecteur, en ce sens qu'ils le définissent par rapport à cet autre discours qu'ils pratiquent, celui de l'historien. En tête de liste de cette caractérisation, une mise en garde que de nombreux auteurs adressent au lecteur quant à la nature prioritairement romanesque du récit: «ce livre est un roman», il ne se veut pas un «exposé didactique et exhaustif²⁴¹» de faits marquants de l'histoire ancienne, mais un texte où l'on raconte avant tout au lecteur une histoire, avec décors, personnages, ambiances, intrigues, passions. Ce qui implique, d'une part, que le lecteur de roman y trouvera son compte et, d'autre

²⁴¹ Lalouette, *Mémoires de Ramsès Le Grand*, op.cit., p. 8.

part, comme nous l'avons mentionné plus haut au sujet de la notion d'aide à la lecture, que le texte, malgré sa représentation de personnages et d'événements historiques, n'est pas de même nature que celui de l'historien. Ceci dit, comme la plupart des récits font tout de même écho à la vie de personnages de premier plan de l'Antiquité et qu'ils rapportent des faits répertoriés dans la chronologie officielle, les auteurs ont à cœur de situer leur texte en rapport avec ce discours historiographique qui demeure somme toute toujours en arrière-plan. Au «ce livre est un roman» s'ajoute la mention que, malgré ce statut romanesque, le récit s'appuie principalement sur des données de l'histoire ancienne. Mais là encore, les auteurs apportent un dernier éclaircissement: il ne s'agit plus seulement d'un roman qui s'appuie sur l'Histoire mais d'un récit qui se veut le plus souvent la reconstitution d'une page de cette même Histoire (biographie romancée de personnages politiques célèbres de l'Antiquité ou récit d'événements cruciaux de l'histoire antique).

Les termes «reconstitution» et «historique» employés par certains auteurs pour qualifier leur texte se doivent ici d'être clarifiés. Selon l'analyse qu'en font les auteurs eux-mêmes, dans le discours des annexes au récit, la

«reconstitution» relève essentiellement du romanesque, au sens où l'imaginaire en est le maître d'œuvre: le travail d'écriture vise - comme d'ailleurs nombre de quatrièmes de couverture le mentionnent - «à redonner vie» à des événements de l'époque ancienne dans leur synchronisme d'origine. En ce sens, le texte - en cela comparable à une projection cinématographique - articule une histoire selon un scénario, un découpage, un jeu d'acteur précis, créant, par son pouvoir évocateur, «l'apparence de la vie²⁴²». Le narrataire-lecteur devient un témoin privilégié du monde antique tel qu'il a pu être pour ceux et celles qui l'ont vécu si l'on peut dire «en direct». Quant au terme «historique» juxtaposé au mot reconstitution, il laisse entendre que l'auteur n'a pas travesti l'Histoire au cours de sa re-création des événements du passé antique. Il y a eu, en quelque sorte, échange de bons procédés entre le fictif et l'historique, le romanesque permettant une certaine latitude dans le processus d'appropriation des données historiques au sein du récit, tandis que l'Histoire impose dans ce processus même des règles que les auteurs - à titre d'historiens et d'archéologues - n'ont pu manquer de respecter et d'appliquer. Mécanismes et procédés qu'il convient à présent d'examiner plus en profondeur,

²⁴² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 143.

d'après certaines indications contenues dans les discours des annexes autoriales, et selon notre propre analyse des textes des romans.

À ce sujet, si l'on conçoit que le statut imaginaire du récit de fiction donne le droit et le pouvoir au romancier d'opérer une reconstitution plus libre, moins soumise aux contraintes qu'impose le discours historiographique, il n'en demeure pas moins que les auteurs, en écrivant leur récit, doivent se soumettre à certaines exigences que l'Histoire impose. L'auteur d'un roman historique sur la vie de César ne pourra, par exemple, le faire mourir de vieillesse alors que le public sait qu'il fut assassiné. Si le romancier décide, malgré tout, de faire mourir César de vieillesse, il est tenu de se justifier en indiquant, par exemple, qu'il lui a plu d'imaginer ce qu'aurait pu être l'avenir de Rome si César avait survécu à l'attentat. De même, les épisodes qui suivront cette tentative d'assassinat ratée devront tenir compte de certaines données historiographiques, comme la présumée intention de César de devenir roi, l'opposition des partisans de la République à ce projet, la présence de Calpurnia et de Cléopâtre, le fait qu'il ait eu un fils de cette dernière, etc. Dans le roman historique, il y a toujours deux discours mis en parallèle, la fiction et l'Histoire: de ce point de

vue, le texte ne peut ignorer cette dernière, même s'il s'agit, comme dans notre exemple, de contredire le discours historiographique en créant de toutes pièces de nouveaux épisodes narratifs.

Pour ce qui est des récits de notre corpus où, à l'opposé du dernier exemple, les auteurs affirment, dans les annexes, avoir respecté l'Histoire dans sa transposition romanesque, les contraintes du discours historiographique sont en premier lieu d'ordre contextuel (cadre historique des récits) et factuel (événements historiques racontés). Le romancier cherche à ce que sa représentation de telle civilisation, à telle période de son histoire, s'accorde avec les connaissances généralement acceptées en cette matière, en respectant les traits politiques, sociaux et culturels de cette période. En ce sens, les gestes publics des personnages historiques - pour autant qu'ils appartiennent à la chronologie officielle - doivent coïncider avec ce qu'en dit le discours historiographique. Les paroles et les pensées des personnages historiques et fictifs doivent, par ailleurs, être fidèles à l'esprit de l'époque, en s'inspirant des écrits de la période représentée. L'auteur devra également utiliser les termes, les expressions (protocolaires, domestiques ou autres) en usage au sein des sociétés anciennes.

Pour illustrer plus concrètement ce processus que certains auteurs commentent dans le discours des annexes, prenons, dans un premier temps, l'exemple d'un personnage mythique de l'époque ancienne, Moïse, figure centrale de l'*Exode* dont certains historiens modernes contestent l'existence. À cela, Gérard Messadié rétorque dès les premières lignes de l'avant-propos de son roman que, sans Moïse, il n'y aurait pas eu de judaïsme, donc que les destins de l'Occident et de l'Orient n'auraient pu être ce qu'ils ont été²⁴³. Pour donner toute sa crédibilité au personnage du roman, il fait appel à sa méthode de critique historique - l'analyse conjecturale - , méthode éprouvée et pratiquée par les historiens. Il s'agit, dans le cas d'un personnage légendaire comme Moïse, de prendre mot à mot le texte de l'*Exode* et, à partir des éléments attestés qui gravitent autour de cette histoire - comme la «prise de Jéricho par Josué vers 1250 avant notre ère²⁴⁴» - , de formuler certaines hypothèses et ainsi recréer, point par point, la vie de Moïse telle qu'elle a dû être de sa naissance à sa mort.

²⁴³ Gérard Messadié, *Moïse. Un prince sans couronne*, op.cit., p. 9.

²⁴⁴ *Id.*

Selon Messadié, toujours dans l'avant-propos de son roman, dans toute légende historique, telle l'*Exode*, il y a toujours quatre types d'événements: les certains, les plausibles, les douteux et les impossibles. Ainsi, par l'analyse en profondeur des événements narrés dans l'*Exode*, selon une triple perspective - historique (données attestées de l'histoire de l'Antiquité juive et égyptienne), littéraire (nature, raison d'être et destinataires de l'*Exode*) et psychologique (cadres, mentalités) -, il est possible de rejeter ou d'inclure les événements plausibles et douteux, tout en ayant la liberté de les modifier sensiblement à la lumière de certaines conclusions tirées de la précédente analyse. On spéculé ainsi uniquement à l'intérieur des frontières de cette triple perspective. L'auteur fonde peu à peu, à partir de la légende, devenue simple canevas sur lequel il bâtit son récit, une vraisemblance si l'on peut dire «historico-rationnelle» qui s'appuie sur des faits à la fois reconnus et présumés. Le Moïse du roman de Gérard Messadié sera un autre personnage que celui du texte de l'Ancien Testament, puisque l'auteur aura pris soin de combler les vides de cette histoire, d'étoffer les divers épisodes de sa vie. De patriarche mythique, Moïse se transforme dans le récit de Messadié en un personnage de chair et de sang, conservant

néanmoins le destin remarquable que lui attribuait le texte de l'*Exode*.

Des personnages légendaires, passons aux personnages attestés de l'Histoire, ceux dont l'existence a été largement commentée par les historiens et les littérateurs: Néfertiti, César, Cléopâtre, Octave, Cicéron, Germanicus, Néron, personnages autour desquels gravitent la majorité des romans de notre corpus. Pour les auteurs, il ne s'agit pas dans ce cas-ci de spéculer sur leur réalité, mais de proposer au lecteur de nouvelles perspectives, ainsi qu'une approche plus intimiste du personnage, approche que permet justement le romanesque par le biais, entre autres, de la focalisation interne, c'est-à-dire du monologue intérieur. À la lecture des romans et d'après les commentaires dans les annexes, on constate que, dans l'ensemble, les auteurs, après avoir consulté la documentation disponible, se rallient le plus souvent à une interprétation plutôt qu'à une autre de la vie de leur personnage-titre. Dans son portrait, le romancier choisit par ailleurs de mettre l'accent sur un aspect particulier du personnage. Il peut développer tel trait de sa personnalité ou même, proposer au narrataire-lecteur un portrait du personnage qui se démarque de la façon habituelle de le percevoir, comme dans le roman de Vintila Horia, *Dieu*

est né en exil. *Journal d'Ovide à Tomes*. Le poète, Ovide, chantre de l'amour érotique, nous est dépeint dans les souffrances de l'exil, tiraillé par des questions d'ordre spirituel (comme l'existence possible d'un Dieu unique, sauveur de l'humanité).

L'auteur peut également choisir de mettre l'accent sur certains traits de la vie du personnage que le discours historiographique a fortement éclairés; c'est le cas du récit d'Hortense Dufour, *Moi, Néron*, où la romancière brosse un portrait de Néron qui s'accorde somme toute à l'image que le public a de cet empereur: celle d'un artiste, mégalomane, adoré de la plèbe, assassin de Britannicus et d'Agrippine, s'extasiant devant la beauté des lumières de l'incendie de Rome, mourant tel un acteur sur scène, jouant, pour ses intimes, sa propre agonie. Mais au-delà de cette peinture conventionnelle de Néron qui s'appuie sur ce que l'Histoire a longtemps dit de cette figure de la Rome antique, l'originalité du texte apparaît néanmoins dans les hésitations, les remords, les terreurs et délires que la romancière prête à son personnage tout au long du récit, chaque acte de violence de Néron étant accompagné de tourments semblables. Aussi pourrait-on dire que le texte, par l'ajout de ces hésitations, de ces remords, déconstruit à mesure qu'il le présente

le portrait traditionnel de Néron, semant le doute dans l'esprit du narrataire-lecteur quant à la véridicité de cette image. La possibilité de ses déchirements intérieurs devient d'autant plus plausible qu'elle s'appuie dans le texte sur la passion de Néron pour l'Art, source de beauté et d'harmonie. Ainsi l'empereur n'est-il pas, dans le texte du roman, seulement un être voué au pouvoir et à la destruction. Tout compte fait, la vie de Néron telle que le discours historiographique nous l'a fait connaître dans ses grandes lignes est respectée, mais il apparaît néanmoins «autre», différent de ce qu'il a toujours été.

En bref et comme le précise Maurice Druon dans son commentaire en préface d'*Alexandre le Grand*, il faut, pour que les textes soient viables du point de vue de leur historicité, que leur écriture s'inscrive constamment dans une double règle: «ne jamais transiger avec les certitudes historiques mais prendre hardiment parti dans l'hypothèse²⁴⁵», ce qui satisfait à la fois aux impératifs de la fiction et de l'Histoire. Les romans proposent dans tous les cas une vraisemblance dite «historique», que le personnage mis en scène dans le récit soit davantage mythique ou bien attesté par des

²⁴⁵ Druon, *Alexandre le Grand*, op.cit., p. 16.

documents de l'époque. Mais, dans un cas comme dans l'autre, cette vraisemblance s'appuie au départ sur la consultation de la documentation disponible et sur le respect de la chronologie officielle et des événements majeurs ainsi répertoriés. S'il y a absence de données historiographiques formelles pour telle période de la vie du personnage - comme c'est le cas pour Moïse - , prévalent alors les hypothèses faisant appel au savoir accumulé, à la logique, à l'intuition et à l'imagination du romancier.

Après avoir affirmé dans le discours des annexes que les textes, malgré leur statut prioritairement romanesque, se veulent tout de même représentatifs de l'existence attestée de telle ou telle figure de l'histoire ancienne, les auteurs ont pour habitude d'annoncer ou d'expliquer au lecteur les modalités narratives qu'ils privilégient pour raconter ces hommes et ces femmes d'un passé millénaire, en signalant leurs intentions et leurs objectifs lors de la rédaction. Ainsi, certains romanciers, dans les annexes au récit, commentent les attraits et spécificités que leur offrent la fresque romanesque (*Les Portes de Gergovie*), les mémoires imaginaires (*Mémoires de T. Pomponius Atticus*), la biographie romancée (*Le roman de Pythagore*), l'autobiographie fictive (*L'Égyptienne. Moi Cléopâtre, reine*), le journal apocryphe

(*Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes*), le récit épistolaire (*Hypatie ou la fin des dieux*), la chronique inventée (*Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*), l'adaptation narrative d'un manuscrit ancien récemment retrouvé (*Les vergers d'Osiris*) ou, même, le roman à suspense historique (*Complot sur le Nil*²⁴⁶). Le choix des auteurs dépend du but qu'ils se sont fixés ainsi que de l'ambiance qu'ils souhaitent communiquer au lecteur par l'utilisation de chacun de ces modes narratifs. Parmi les 85 romans de notre corpus, 28 se veulent des biographies romancées; 16, des récits de type mémoriel (autobiographie, mémoires, journal, chronique); 32 romans racontent des événements cruciaux de l'histoire des civilisations anciennes (guerres, conquêtes, tractations politiques, apparition d'un nouvel empereur, d'un nouveau roi, d'une nouvelle religion); enfin, six récits rejoignent la catégorie du roman à suspense historique alors que les trois derniers résultent d'une adaptation d'un manuscrit antique.

En procédant à un bref inventaire des motivations invoquées par les différents auteurs dans les discours des annexes préliminaires et postliminaires, il semble que pour

²⁴⁶ Marie-Ange Faugérolas, *Complot sur le Nil*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1996.

les romans à la première personne - romans où le personnage historique est le narrateur, comme dans les récits de type mémoriel, épistolaire, autobiographique, journalistique -, cette forme répond à la nécessité chez le romancier de «se passer le plus possible de tout intermédiaire²⁴⁷» entre lui et le personnage qu'il cherche à dépeindre. Celui-ci est décrit du point de vue de son intériorité, dans l'intuition de ce que furent sa psychologie, ses pensées ou idées à l'égard des êtres qu'il a côtoyés, aimés ou combattus, ainsi que par rapport aux diverses réalités de son époque. Le narrateur-personnage historique, par ses propos, interpelle ainsi directement le lecteur à travers l'espace et le temps, ce qui a pour effet de créer un climat narratif d'intimité, de confiance et parfois même de confession. Certains de ces auteurs utilisant la première personne, tels Jeanne Champion et Jacqueline Kellen, mentionnent du reste que ce type d'écriture implique que le romancier s'identifie à son personnage, phénomène d'osmose déjà abordé lors de notre étude de l'intitulation éponyme, ce qui fait en sorte que le personnage devient un soi-même pour le romancier qui en est le scripteur. Il s'agit pour l'auteur, après avoir analysé attentivement la documentation, de saisir les motifs secrets

²⁴⁷ Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p. 330.

de cette vie, pour, par la suite, la raconter au lecteur en faisant du personnage historique en question le propre narrateur de son existence. À l'exploration attentive d'une psychologie se mêle le plus souvent, dans ce type de discours, une réflexion sur le pouvoir ainsi que sur les rapports humains en général.

Pour ce qui est des autres objectifs rattachés aux œuvres portant sur des personnages historiques, qu'ils soient narrateurs ou simples actants, certains romanciers mentionnent dans les annexes au récit que leur texte vise à éliminer les méconnaissances qui entourent parfois certaines personnalités du monde antique. Le roman témoigne alors expressément de la vision de l'auteur de telle figure de l'Antiquité, qu'elle soit positive ou négative. L'analyse de deux exemples de terminologie employée en préface aux *Mystères de Rome* ainsi que dans une annexe post-textuelle du roman *D'or et de bronze*, où les personnages de Marc-Antoine et de l'empereur Commode sont respectivement qualifiés de «maniaco-dépressif²⁴⁸» et de «névrosé sans génie²⁴⁹» - nous permettra de mieux comprendre ce rôle dévolu au texte du

²⁴⁸ Lunel, *Les mystères de Rome*, op.cit., p. 11-12.

²⁴⁹ Fontaine, *D'or et de bronze*, op.cit., p. 325.

roman ainsi que de nous renseigner sur la portée de certains commentaires auctoriaux, leurs effets, avant ou après la lecture de l'œuvre. Au départ, ces deux observations sur Marc-Antoine et l'empereur Commode laissent croire que les auteurs ont fait appel à certaines notions de la psychiatrie, afin d'expliquer le sens de la destinée de ces deux figures de l'époque ancienne. Pour ces auteurs, il ne s'agit pas de mettre en doute les informations que le discours historiographique véhicule sur les circonstances de la vie de ces deux figures de l'Antiquité, mais de formuler, implicitement, à travers leur récit, leur propre interprétation des motifs à l'origine du genre d'existence qu'ils ont eu. En formulant, dans le périphrase, ce type de remarque à caractère médical, les auteurs résument ce qu'ils pensent de ces deux personnalités de l'histoire ancienne. L'emploi de ces termes vise certes, dans un premier temps, à créer un effet dans le discours périphrastique et, par le fait même, à attirer l'attention du lecteur sur ces deux personnages des récits. De plus, en lisant, par exemple, *Les mystères de Rome*, à la suite de ce commentaire de l'auteur en préambule à son texte, le lecteur sera à même de comprendre le destin tragique de Marc-Antoine, ses défaites, son suicide, tel que nous le rapporte le discours historiographique, en le rattachant à son instabilité

émotionnelle. Ce qui laisse entendre que les attitudes que l'auteur prête à son personnage dans son roman visent à rendre compte implicitement de cette interprétation qui est énoncée en préface au récit. L'enjeu pour le romancier consiste à faire en sorte que cette possible tendance maniaco-dépressive chez le personnage de Marc-Antoine se dessine dans le récit. Cette indication mentionnée avant le texte souligne que le récit met en scène, à sa manière, cette interprétation expliquant pourquoi, toujours selon le romancier, l'existence du personnage s'est soldée par un si dramatique dénouement. De cette façon, l'auteur prévient le lecteur de certains traits qui, à ses yeux, expliquent bien le personnage, il guide sa lecture, faisant ainsi en sorte que le portrait de Marc-Antoine élaboré dans la diégèse trouve, pour ainsi dire, appui dans ce qualificatif qu'il énonce en prélude au texte du roman.

Pour ce qui est de notre second exemple d'observation postliminaire au récit, c'est-à-dire l'empereur Commode qualifié de névrosé sans génie, on peut penser que l'auteur, François Fontaine, ne prévient pas, mais plutôt résume de cette façon la personnalité de cet empereur telle que façonnée dans son roman, prélevant, au profit du lecteur, certaines interprétations à privilégier, allant même plus

loin si l'on conçoit que ce type de remarque ne peut être émise comme telle dans la diégèse puisqu'il y aurait invraisemblance. En effet, le narrateur Tiberius Claudius Pompeianus ne peut formuler ce type de réflexion nettement moderne, réflexion que l'auteur prend en charge dans son discours péritextuel, en conclusion à sa mise en situation de cette figure de l'histoire ancienne. Ainsi, à travers le discours des annexes pré- et post-textuelles se dessinent certaines interprétations que les auteurs privilégient et qu'ils communiquent au lecteur, interprétations qui appartiennent à leur pratique d'historien et qui résultent de leur évaluation de la vie des personnages-titres ou secondaires de leur récit. Interprétations, enfin, que le texte met en forme selon des modalités particulières que nous examinerons plus en profondeur dans notre prochain chapitre sur les procédés de fictionnalisation.

Certains romanciers dans leurs commentaires en annexe, comme nous l'avons vu pour le cas du Moïse de Gérard Messadié, parlent d'une tentative de démythification du personnage, leur texte visant alors à «restituer [...] tel héros [de l'histoire antique] dans sa réalité quotidienne²⁵⁰».

²⁵⁰ Messadié, *Moïse. Un prince sans couronne*, op.cit., p. 11.

Le personnage perd alors de son idéalité, en faisant montre de ses faiblesses. Ceci dit, d'autres auteurs éprouvent, pour leur part, un attrait justement pour cet aspect légendaire qui distingue certains personnages de l'Antiquité. Ainsi l'*Alexandre le Grand* de Maurice Druon est dépeint dans l'optique du développement d'un thème à caractère mythique: celui d'un homme dont la naissance est marquée du sceau de l'illégitimité et du mystère, et qui accède par ses multiples victoires au statut d'«homme-dieu²⁵¹» pour ses contemporains. Comme le précise l'auteur dans son introduction, son récit tend à démontrer quels sont les déterminismes à l'œuvre dans la vie d'Alexandre le Grand. Du reste, certaines collections comme *Histoire fabuleuse*, à laquelle appartient le *Néfertiti* de Nicole Vidal, ont pour objectif de faire revivre «à travers leurs héros, les mythes et les civilisations perdues²⁵²», de narrer l'histoire ancienne d'après les légendes qui la caractérisent.

Par ailleurs, dans certains récits relevant de la fresque ou de l'épopée, - récits où un personnage-témoin participe à une période charnière de l'Histoire- , ce n'est

²⁵¹ Druon, *Alexandre le Grand*, p. 14.

²⁵² Vidal, *Néfertiti*, *op.cit.*, sans pagination.

pas tant les figures historiques que les civilisations représentées qui intéressent les auteurs. La diégèse vise alors davantage, comme il est mentionné dans la postface du roman de Jean Lévi, *Le Grand Empereur et ses automates*, «à faire vivre une atmosphère, à évoquer des manières de comprendre les rapports humains et politiques²⁵³». Le texte a alors pour but de démontrer en quoi ces civilisations constituent des modèles primitifs de nos sociétés actuelles. Le récit établit - sous d'autres formes, il va sans dire - certaines correspondances entre le passé et le présent, en mettant subtilement l'accent sur ce qui subsiste encore de nos jours. Les différentes significations qui résultent de la représentation textuelle permettent en quelque sorte au lecteur de mieux comprendre les malaises du présent, les enjeux sociaux et les quêtes intérieures mis en scène dans le roman étant toujours pertinents pour l'homme d'aujourd'hui. En plus de rendre compte du côté sombre de l'Âge d'or, celui de la corruption, de la violence et de la barbarie, ces romans-épopées informent aussi le lecteur sur divers aspects moins spectaculaires de l'histoire des civilisations anciennes, comme les courants de pensée, le mode de vie au jour le jour des peuples de l'Antiquité, bref ce qui concerne

²⁵³ Lévi, *Le Grand Empereur*, *op.cit.*, p. 342.

les processus d'évolution physique, intellectuelle et spirituelle des sociétés antiques. Pour ces auteurs, dans le discours des annexes, l'histoire ancienne n'est pas seulement une histoire d'hommes politiques, de conquérants, mais aussi de penseurs et d'artistes aussi bien que de boutiquiers ou de gens ordinaires. La diégèse témoigne d'un état du monde et inscrit l'époque ancienne dans l'histoire globale de l'humanité.

D'un point de vue épistémologique et comme le laissent entendre ces derniers commentaires auctoriaux sur la raison d'être des textes, cette façon d'accorder, dans la composition des récits, une attention particulière à la représentation du quotidien des peuples antiques rappelle l'École des Annales et les nouvelles normes qu'elle a instaurées au cours des années 1950 et 60. Comme on le sait, cette école se caractérise notamment par son intérêt pour l'étude des lentes mutations socio-économiques et culturelles telles que recensées au sein des travaux des démographes, des linguistes, des statisticiens et des ethnologues²⁵⁴.

²⁵⁴ François Dosse, *L'histoire en miettes. Des «Annales» à la «nouvelle histoire»*, Paris, La Découverte, 1987, p. 48.

Le choix de personnages historiques comme sujets narrateurs ou actants des récits témoigne pour sa part et jusqu'à un certain point de l'évolution récente de l'historiographie, celle des dernières décennies, évolution qui a entraîné la réapparition graduelle du personnage historique comme possible sujet d'étude de l'historien. Le scepticisme déjà largement répandu parmi les intellectuels du milieu du XX^e siècle quant à une éventuelle prise en main par l'homme de son propre devenir a eu pour effet, au cours des années d'après-guerre, de reléguer le personnage historique au rôle de simple figurant dans la vaste et lente mouvance de l'histoire des sociétés. La nouvelle histoire, celle des dernières décennies, se définit maintenant en grande partie comme la recherche de tout ce qui apparaît en marge des synthèses, des rationalisations acquises, afin d'établir, par rapport à celles-ci, un contrepoids de sens qui modère notre vision inévitablement trop schématique et réductrice des civilisations passées²⁵⁵. À cet égard, la vie des personnages historiques, par leur caractère particulier, s'insère dans la quête par les historiens modernes de ce qui apparaît comme hors-norme par rapport à la «constitution de séries²⁵⁶», c'est-

²⁵⁵ De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op.cit., p. 90-91.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

à-dire les généralisations. «Le détail biographique [...] [distinctif permet en quelque sorte que se] renouvel[le] la tension entre les systèmes explicatifs et le "ça" encore inexpliqué²⁵⁷.» D'ailleurs, pour que cette tension soit davantage perceptible, bon nombre de récits de notre corpus se situent, comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, aux «lieux de transit», à ces périodes révélatrices de l'émergence de certaines mutations au sein des sociétés anciennes: début ou fin de règne (*La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon, Mémoires d'Agrippine, La Trilogie sur Jules César* de Caratini); essor d'une nouvelle religion (*Hypatie ou la fin des dieux, Le Fou de Dieu. Héliogabale, La Fête Alexandrine*); guerre et révolte (*Imhotep. Le Mage du Nil, Hannibal. Sous les remparts de Rome, Mémoires de T. Pomponius Atticus, Pleure Jérusalem, Le Maître des steppes*), là où se profilent certains changements cruciaux dans l'évolution des sociétés anciennes.

Comme telle, la prééminence du biographique dans notre corpus ne témoigne nullement d'une conception candide ou naïve du personnage historique, tributaire du culte de la personne. Il ne s'agit pas d'un «héros» unidimensionnel, mais

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

d'un homme qui est entraîné dans les divers événements de son époque et dont les capacités et les faiblesses mettent en relief le contexte sous-jacent et les défis qui y sont rattachés. Comme le laissent entendre les commentaires péritextuels, le choix de raconter la vie d'un personnage historique repose sur une première motivation de nature pédagogique. Il s'agit pour les auteurs de combler, par le biais de la fiction, les silences de l'Histoire en permettant au public, amateur de roman historique, de connaître certains aspects méconnus - tantôt négatifs, tantôt positifs - de telle personnalité de l'Antiquité ou bien en faisant découvrir un personnage de l'histoire ancienne laissé plus ou moins dans l'ombre. On peut penser qu'aux yeux des auteurs et des amateurs de ce genre de roman, le caractère remarquable de l'existence privée et publique de ces personnalités de l'époque antique rend légitime et même souhaitable l'entreprise qui consiste à faire le récit de leur vie. L'histoire racontée dans le roman ne peut être qu'enrichissante et ce, tant sur le plan de la découverte de la nature présumée de «l'être» du personnage que sur celui de son rôle dans l'Histoire.

Avant de clore ce bref inventaire des buts premiers des récits invoqués par les différents auteurs dans le discours

des annexes, disons quelques mots des deux derniers types de texte mentionnés dans notre énumération des modes narratifs: l'adaptation romanesque d'un manuscrit ancien récemment retrouvé et le roman à suspense historique. Si l'on se fie aux affirmations péritextuelles énoncées dans l'introduction et dans l'avant-propos des *Vergers d'Osiris* de Guy Rachet et des *Mémoires d'un Parisien de Lutèce* de Joël Schmidt ainsi que dans la postface des *Fauves* de Roger Mauge, le manuscrit retrouvé a une valeur documentaire attestée. La mention de sa découverte a par ailleurs une fonction dans les trois péritextes, ne serait-ce que l'éventuel intérêt suscité chez les amateurs de roman historique sur l'Antiquité par la lecture d'un récit composé au cœur même de l'époque ancienne. Dans le cas des deux premiers romans, ils ne peuvent manquer, par leur adaptation d'un document d'origine, de proposer au lecteur une vision «de première main» sur les hommes de cette époque. Pour ce qui est des *Fauves*, le texte lu n'en apparaît que plus vraisemblable puisque les aventures de son héros, Sulla, s'inspirent de la vie d'un personnage réel, évoqué dans un manuscrit antique. Par la mention dans le péritexte auctorial de ces documents anciens retrouvés, on tente aussi bien d'intéresser le lecteur amateur de roman historique sur l'Antiquité que d'accréditer le texte lu.

Du point de vue de la teneur du discours péritextuel, précisons que, dans les deux premiers romans, les auteurs évoquent à la fois les circonstances et les modalités de leur prise en charge d'un texte ancien alors que, pour *Les Fauves*, il s'agit principalement pour l'auteur d'indiquer au lecteur d'où proviennent certains éléments de l'histoire qu'il lui a racontée (évocation des circonstances de la découverte d'un manuscrit ancien, état de conservation, personnages historiques représentés). En ce qui a trait aux *Vergers d'Osiris* et aux *Mémoires d'un Parisien de Lutèce*, les auteurs précisent qu'ils ont choisi de livrer à un large public, après un long travail de traduction, d'adaptation, de réécriture, un texte qui a l'avantage de donner directement la parole à celui qui a été témoin de cette époque. Ils soulignent également le contenu du texte d'origine, mentionnant entre autres qu'il apporte diverses précisions propres à éclairer «certains points obscurs²⁵⁸» du développement des civilisations antiques ou que les informations qu'il renferme «confirme[nt] les travaux des archéologues et universitaires²⁵⁹». À cela s'ajoutent les renseignements sur les circonstances de la découverte du manuscrit (fouilles

²⁵⁸ Rachet, *Les vergers d'Osiris*, op.cit., p. 17.

²⁵⁹ Schmidt, *Mémoires d'un Parisien de Lutèce*, op.cit., p. 8.

archéologiques, déterrements impromptus d'artefacts lors d'excavations) et sur son état (décomposition partielle du document par l'oxydation). Finalement, les deux auteurs s'interrogent sur l'authenticité des faits rapportés: s'agit-il d'un récit véridique ou d'une fiction? Quoi qu'il en soit, et comme le précise Guy Rachet, Merirê, le narrateur du document d'origine, «a su y raconter d'une manière vivante et détaillée une vie remplie d'aventures et de péripéties qui peut être lue comme un véritable roman²⁶⁰».

Comme tel, le travail de réécriture oscille entre le respect du contenu du manuscrit original et le souci de présenter au lecteur une œuvre intelligible et cohérente, qui ne heurte pas les habitudes de lecture. Pour y parvenir, Joël Schmidt mentionne qu'il a dû ajouter les portions manquantes du texte retrouvé alors que Guy Rachet résume par déduction ces mêmes portions détruites dans de courts paragraphes intradiégétiques, et ce, d'après le sens général du texte, notamment selon l'ordre des événements et des lieux représentés dans le récit original. Comme le laissent entendre les commentaires péritextuels, tout le travail sur les documents d'origine (traduction, réécriture, ajouts) se

²⁶⁰ Rachet, *op.cit.*, p. 17.

fait essentiellement dans un souci de clarté pour le public, les deux récits ne manquant pas, par ailleurs, de faire preuve d'une originalité certaine en permettant aux voix antique et moderne des deux «auteurs» des romans de se confondre dans le palimpseste de la narration. Quant au récit de Roger Mauge, à l'exemple de la majorité des romans de notre corpus, son texte met en situation une figure historique avec toutefois ceci de particulier qu'il s'agit d'un personnage évoqué dans un manuscrit ancien jusqu'à présent inconnu du public, l'auteur faisant ainsi le lien, au regard du lecteur, entre les deux discours, mettant de plus en lumière certains développements avancés par son propre texte dont nous verrons le mécanisme lors de notre étude de certains cas de procédés de fictionnalisation.

En ce qui concerne le dernier mode narratif, le roman à suspense historique, il a la particularité d'être dépourvu de véritable discours auctorial, si ce n'est par la présence dans certains volumes de cartes géographiques, de notes infrapaginales et de bibliographies. La caractérisation des textes s'effectue donc uniquement sur la quatrième de couverture. Comme le souligne tout particulièrement le *prêtre d'insérer*, ce type de roman possède sans conteste l'attrait d'offrir au public un récit aussi populaire que le *thriller*

dans un cadre cette fois tout à fait original, celui de la haute antiquité égyptienne. En effet, les romans à suspense de notre corpus se déroulent essentiellement dans ce contexte précis. Le discours de la quatrième de couverture met l'accent sur le caractère mystérieux, envoûtant de l'Égypte ancienne, afin de prouver au lecteur que le texte est à même de lui procurer à la fois des sensations fortes et un fort cachet d'exotisme. Dans le *prière d'insérer* se côtoient ainsi les termes de danger, de mort, de superstition et ceux de hiéroglyphe, d'alphabet phénicien, de trésors funéraires des pharaons, cela afin d'illustrer le caractère composite du texte, qui cumule les traits du roman à suspense et du roman historique. La plupart des intrigues se situent dans les milieux du pouvoir entourant l'imposante administration pharaonique, ses hauts fonctionnaires et riches fournisseurs, là où se disputent férocement de vastes intérêts financiers. Il va sans dire que, dans ces récits à haute fonction ludique, les données de l'histoire réelle sont avant tout soumises aux impératifs du suspense (complots, meurtres, trahisons, luttes d'influence, ambitions), ce qui n'empêche nullement les textes d'être pourvus de multiples informations sur l'Égypte ancienne. Ainsi, à travers ces intrigues, ces renversements inattendus de situations, le lecteur peut découvrir, comme le précise le *prière d'insérer* de *La pyra-*

mide assassinée, «la vie quotidienne à l'époque [...] [des pharaons], le fonctionnement de la justice, les secrets de la médecine, l'organisation des transports, la fabrication du papyrus²⁶¹».

En conclusion à ce survol des grands types de message auctorial dans le discours des annexes au récit, mentionnons que l'interpellation du lecteur ainsi que la caractérisation des textes s'accomplissent selon certaines perspectives et modalités. Dans un premier temps, le discours des annexes, comme tous les autres éléments du péri-texte auctorial (les arbres généalogiques, les cartes, les chronologies, les épigraphes, les notes), a pour objectif d'accompagner ce lecteur intéressé d'Histoire dans son parcours de l'œuvre, de lui rappeler ce qu'il a peut-être oublié depuis les années d'étude ou de l'informer de ce qu'il ignore. La caractérisation des textes par les auteurs s'opère selon le rapport de la fiction à l'Histoire; on y affirme le statut incontestablement romanesque du récit tout en certifiant que l'Histoire a été respectée, que le texte s'appuie sur des personnages et des faits véridiques, le romancier ne manquant pas de faire, au profit du lecteur, un bref résumé des enjeux que met en

²⁶¹ Jacq, *La pyramide assassinée*, op.cit., quatrième de couverture.

scène le roman, parfois même, épiloguant sur les événements survenus après la fin de la diégèse. Le texte est donc romanesque de par sa forme (réminiscence autobiographique, aventures politique, sentimentale, guerrière) et documentaire de par son respect de certaines données historiographiques. La fiction recrée le passé dans son immanence tout en faisant en sorte d'être fidèle à l'Histoire. Dans un deuxième temps, certains auteurs commentent le genre de roman qu'ils proposent au lecteur, sa raison d'être. Pour les récits de type biographique et mémoriel - récits les plus fréquents dans notre corpus -, l'histoire racontée semble tributaire de la fascination des auteurs pour le personnage historique, qu'il soit empereur, conquérant, poète, artiste ou philosophe, ainsi que pour la civilisation ancienne qui l'a vu naître. Pour les figures politiques - largement majoritaires dans les récits -, l'accent est mis sur le type de pouvoir qu'elles ont exercé, le genre de vie publique et privée qu'elles ont eu, et les traits psychologiques, événements, conjonctures ou hasards qui les ont servis ou desservis. Pour les philosophes, les penseurs, les artistes, les poètes, l'intérêt est tout autre: il ne s'agit plus d'hommes d'action mais de personnages qui ont su poser un regard pénétrant sur les réalités de leur époque. À travers ces romans, l'Antiquité se révèle moins lointaine, moins étrange, déjà en

partie semblable à notre monde; les hommes et les femmes représentés partagent ainsi avec nous certaines craintes, désirs et aspirations. Les personnages féminins occupent, pour leur part, la zone d'ombre du pouvoir. En effet, ces femmes mises en scène dans les diégèses sont le plus souvent déchirées entre passion et ambition, croyant davantage au compromis qu'à la force des armes. À travers ces récits de vie de personnages célèbres, de pharaons, de reines, de conquérants, d'empereurs, se déploie également la narration de destinées singulières, fictives ou historiques, telles que Séchat, scribe sous le règne de la pharaonne Hatshepsout dans le roman de Jocelyne Godard, *La scribe*, ou Sarah, juive, captive au palais du roi Nabuchodonosor II dans le récit de Marc Flament, *L'exilée de Babylone*, ou même Aulus Hirtius, figure historique, premier secrétaire de César dans le récit de Michel Peyramaure, *Les portes de Gergovie*. Chacun de ces personnages fait montre d'une quête précise, révélatrice de la condition humaine dans l'Antiquité. Les thèmes abordés renvoient aux rapports entre les groupes sociaux, les modes de vie, les mœurs, les coutumes, les constantes religieuses, philosophiques et culturelles, leur évolution, les influences et tensions entre les différentes cultures, les formes de répression. Comme le laissent entendre les commentaires auctoriaux et le contenu des récits, les auteurs essaient de

concilier, au sein de la diégèse, fiction et Histoire, action et réflexion, sagesse et amertume, plaisir et savoir, bonheur et tragédie et cela, en espérant que l'époque ancienne n'en apparaisse que plus riche et tangible aux yeux du lecteur. À ce stade de notre analyse, nous allons à présent pénétrer plus avant dans les récits, et cela, en examinant certains exemples de procédés de fictionnalisation décrits dans les annexes, de façon à faire le lien entre ce que les discours autoriaux annoncent, commentent et revendiquent dans les péritextes et ce que les textes mettent en forme dans les diégèses.

CHAPITRE VI

ÉTUDE DE CINQ EXEMPLES DE PROCÉDÉS DE FICTIONNALISATION DE L'HISTOIRE MENTIONNÉS DANS LES PÉRITEXTES AUCTORIAUX

Dans un souci de rendre compte de la véridicité des textes, certains auteurs expliquent, dans les annexes au récit, la nature et le but des procédés de fictionnalisation de l'Histoire qu'ils ont utilisés. Il peut s'agir, par exemple, de la représentation d'un événement historique ayant eu lieu en dehors de la chronologie du roman mais intégrée pour divers motifs à cette dernière. Le périphrase auctorial peut également renvoyer aussi bien à la pensée d'un auteur antique que le romancier affirme avoir respectée dans la mise en œuvre de telle scène de son récit, que, de façon plus générale, à la prise en compte de cadres mentaux propres à telle période de l'histoire ancienne. Comme ces précisions ont vraisemblablement un caractère justificatif, nous voyons chez ces romanciers un souci de véracité qui demeure constant

dans leur pratique d'écrivain et qui les engage à signaler certaines interprétations ou, parfois même, les libertés qu'ils ont prises au regard du discours de l'Histoire, pour bien montrer qu'elles ne sont pas gratuites. En rendant à César ce qui est à César, en disant de quelle manière certaines données historiographiques ont été intégrées au récit, l'auteur semble faire la part de l'Histoire dans l'œuvre en même temps qu'il en assure la vraisemblance. En outre, divulguer ainsi à l'intention du lecteur et des collègues historiens la manière dont certains épisodes ou fragments du texte ont pris forme fait partie des moyens mis en œuvre pour signaler efficacement la double nature fictive et historique du récit. Précisons toutefois qu'en relatant, par exemple, ce que l'on pourrait appeler certaines manipulations du discours de l'Histoire²⁶², l'auteur n'entend pas remettre en cause ces procédés puisqu'il se trouverait ainsi à renier son propre texte. Il s'agit plutôt d'indiquer qu'il a modifié quelque peu certaines données de l'Histoire afin de mettre en valeur sa propre interprétation des événements reconstitués, ou, de manière plus simple, en mettre plus pour rendre le tout plus vraisemblable. La

²⁶² Par le terme de «manipulations» nous entendons, par exemple, les modifications aux données événementielles ou chronologiques ou une interprétation purement romanesque d'un fait de l'histoire ancienne.

mention dans le péritexte de ces écarts procède à la fois de la mise en valeur et de l'avertissement; le romancier attire notre attention sur certains aspects du texte ou un extrait en particulier, en précisant ses interprétations ou les modifications qu'il a opérées au regard de l'Histoire lors de la composition de ce passage de son roman. En examinant les discours péritextuels, nous avons repéré 41 annexes où il est question de ce processus d'intégration de l'Histoire au sein du récit. De ces annexes, nous avons sélectionné cinq commentaires ayant trait à des passages précis des romans: le premier passage commenté concerne une scène inventée qui s'appuie sur des données historiographiques; deux autres commentaires abordent deux cas de variations du discours de l'Histoire mis en scène dans les romans; quant aux derniers segments péritextuels, ils ont trait à la façon dont deux auteurs ont transposé dans leur récit des textes anciens. Le choix de ces extraits repose, d'une part, sur le fait qu'ils sont tous facilement repérables dans les romans concernés, les auteurs ciblant dans leur péritexte les passages que nous avons retenus. D'autre part, chaque extrait témoigne de l'importance du discours de l'Histoire dans le récit alors même que le romancier s'autorise une certaine émancipation face à ce discours. Dans ces exemples, nous verrons que l'écriture romanesque tente de concilier les exigences de ces

deux types de discours, l'Histoire et le roman. Enfin, ces exemples ont la particularité de rendre compte dans sa diversité de la représentation des deux principaux contextes historico-temporels de notre corpus: la Rome impériale jusqu'aux Empires d'Occident et d'Orient et l'Égypte des pharaons. Notons que ces procédés de fictionnalisation peuvent se recouper dans une même scène d'autres œuvres de notre corpus, tout comme le même procédé se retrouver dans plusieurs romans, des auteurs comme Michel Peyramaure et Hubert Monteilhet ayant conçu des scènes qui reposent sur certaines données historiographiques tout en y intégrant un texte ancien ou quelques fragments de celui-ci²⁶³. Nous nous proposons à présent d'analyser les divers commentaires et extraits en question afin de voir plus en détail ce jeu de sens entre le péri-texte et le texte et surtout ce qu'il nous révèle sur le passage de l'historique au romanesque.

²⁶³ Dans *Les portes de Gergovie* de Peyramaure (*op.cit.*), il s'agit de scènes de batailles (Bibracte, Alésia, Gergovie) où l'on retrouve de nombreuses citations des *Commentaires* de César. Quant à *Néropolis. Roman des temps néroniens* de Monteilhet (*op.cit.*), on y trouve une scène de discussion entre saint Paul, saint Luc et Kaeso (personnage fictif) au sujet de la nature du Christ, son enseignement où l'auteur a transposé divers fragments de la Bible (p. 314-323).

**Scène inventée s'appuyant sur des données
historiographiques**

Notre premier type de commentaires auctoriaux sur ce cas de processus de fictionnalisation de l'Histoire fait écho à un passage, déjà cité dans notre introduction²⁶⁴, sur la création d'une scène apocryphe où paraissent des poètes renommés de la Rome ancienne. Dans cet extrait du péri-texte de *La Patricienne*²⁶⁵, l'auteur, Flore-Hélène Vauldane, commence par exposer brièvement les différents rapports d'amitié qui liaient Messala, Tibulle, Horace, Pollion, Virgile, Lygdamus, Ovide et Properce, pour conclure à la possibilité que, à travers leurs cercles d'amis respectifs, ces hommes se soient fréquentés. En s'appuyant sur cette hypothèse, elle explique au lecteur qu'elle a eu l'idée de les réunir chez Marcus Valerius Messala pour un *Banquet* fictif. On sait que, à l'époque d'Auguste (63 av. J.-C. - 14 ap. J.-C.) où prend place la diégèse, des cercles littéraires furent effectivement créés, comme celui de Mécène fréquenté par Virgile, Horace et Properce ou celui de Messala, où l'on retrouvait Tibulle et Lygdamus. On organise alors des:

²⁶⁴ Voir la p. 35 de la présente thèse.

²⁶⁵ Voir le péri-texte de *La Patricienne* qui figure en entier dans l'*Annexe D*.

[...] lectures publiques (recitationes) auxquelles les écrivains convient leurs amis et connaissances devant qui ils déclament leurs œuvres; les séances privées deviennent publiques, et l'on y va comme au théâtre²⁶⁶.

La romancière mentionne leur avoir fait composer ensemble, au cours de cette réunion fictive, deux pièces anonymes que les commentateurs de la littérature latine attribuent soit «à un poète du cercle de Messala, à un poète qui peut être le Lynceus de Properce, à un débutant qui aurait la manière d'Ovide²⁶⁷». Ces deux pièces sont par ailleurs traditionnellement rattachées à l'une des œuvres de Virgile, l'*Appendix Vergiliana*, même s'il n'en est pas formellement l'auteur.

De plus, la romancière précise que, lors de l'examen de la chronologie respective des œuvres de ces poètes, telle qu'officialisée dans le discours de l'Histoire, seule l'année 23 av. J.-C. «permettait cette réunion²⁶⁸». À ces explications s'ajoute une autre précision: «les propos attribués à nos poètes [au cours de cette assemblée fictive] (gastronomie,

²⁶⁶ René Morisset, Georges Thévenot, «Virgile», *Les Lettres Latines*, Paris, Les Éditions de l'École, n° 369-V, s. d., p. 446.

²⁶⁷ Voir l'Annexe D, p. 4.

²⁶⁸ *Id.*

métrique ou philosophie!) sont tous empruntés à leurs œuvres²⁶⁹», mais, dans la mesure où il «était fastidieux de noter chaque fois la référence²⁷⁰» tant pour la scène du *Banquet* fictif que pour les dires des autres personnages historiques présents dans la diégèse de son récit, l'auteur prie le lecteur de la «croi[re] sur parole [ajoutant] si [elle fait] parler Auguste de "calendes grecques" ou d'"asperges en cuisson": c'était bien ses expressions favorites!²⁷¹»

Dans le roman, la scène de la création des deux pièces de l'*Appendix Vergiliana* est située au chapitre IX et débute par la mise en situation des personnages lors d'une joute poétique où, à tour de rôle et selon un tirage au sort, les plus jeunes d'entre eux déclament un court poème élégiaque composé la veille:

Les Élégiaques étaient, cette fois, sur la sellette. Horace avait rejoint Virgile, et s'installait ostensiblement à sa gauche, affectant la solennité pompeuse d'un juge pénétré de ses fonctions. Messala resta auprès de ses poètes, tandis que Pollion, arguant de son âge,

²⁶⁹ Voir l'Annexe D, p. 4.

²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ *Id.*

s'arrogeait le rôle d'arbitre. Sulpicia essayait d'attirer le regard de Cérinthus à la dérobée. Mais le jeune homme assis à l'écart ne levait pas les yeux du parchemin qu'il avait entrepris de copier. L'on tira les jetons d'os chiffrés. Le premier désigné fut le jeune Ovide. Il lut, crânement, le poème que lui avait inspiré la visite de Corinne, sans hésiter, même, à prononcer son nom²⁷² [.]

Pour éviter que la scène ne soit trop statique par la mention récurrente des différents poèmes, seules trois pièces sont citées comme telles dans le texte: un poème d'Ovide consacré à Corinne et deux pièces de la nièce de Messala, Sulpicia, poétesse de la Rome ancienne dont on a conservé six billets et personnage principal du récit. Pour les autres poèmes, le texte fait seulement état des impressions ressenties: le rythme, l'élégance, la métrique, la manière de traiter le thème choisi (réserve, douceur pour les uns, fougue, emportement, emphase pour les autres). Quant aux deux pièces incertaines de l'*Appendix Vergiliana*, uniquement les deux premiers vers du *Moretum* - contribution d'Horace - apparaissent dans le texte.

Si l'on examine en premier lieu l'incipit de la scène cité plus haut, on remarque l'usage de l'article possessif

²⁷² Vauldane, *La Patricienne*, op.cit., p. 275-276.

«ses» associé au terme «poètes» qui indique le rôle de protecteur de Messala. Dans la scène, il sera celui dont on sollicite l'approbation. En bon hôte, il veillera à apaiser les susceptibilités, à réconcilier les tendances, à encourager les plus incertains sur la valeur de leur création. En outre, la référence un peu plus loin dans la scène à l'écriture commune d'un *Éloge de Messala*²⁷³ confirme ce rapport de protection qui s'inscrit dans les mœurs de l'époque²⁷⁴.

Par ailleurs, l'emploi du terme «jetons d'os chiffrés» introduit un détail contextuel insolite propre aux temps anciens, qui s'ajoute subtilement aux autres éléments d'ordre descriptif que renferme le texte pour représenter concrètement cette époque. À cela se greffe l'évocation, en arrière-plan de ce défi poétique, du thème central du roman: l'amour interdit d'une patricienne, Sulpicia, pour un esclave grec, Cérinthus, qu'attestent les six billets de Sulpicia publiés dans le livre III du *Corpus Tibullianum*. C'est probablement

²⁷³ *Ibid.*, p. 283.

²⁷⁴ Le rôle du poète antique consistait notamment à chanter la gloire des puissants de ce monde, ce qu'était Marcus Valerius Messala en son temps. Des aristocrates- commanditaires comme Assinius Pollion, Caius Cornelius Gallus et Alfenus Varus pour la première et deuxième édition des *Bucoliques* de Virgile parrainaient une œuvre en particulier dans un but de prestige personnel (Florence Dupont, «Préface», *Bucoliques. Géorgiques*, Paris, Gallimard, 1997, p. 15-19).

le caractère transgressif de cet amour qui, tout au long de la scène, pousse le personnage de Sulpicia à poser certaines questions, prenant de cette manière certains risques dans ses échanges avec les poètes et son oncle, Messala, en osant presque dire ce que la société de cette époque ne peut même pas concevoir: l'amour d'une patricienne pour un esclave.

La dernière ligne de la citation indique par ailleurs que la romancière a en quelque sorte donné vie à la Muse du poème d'Ovide, Corinne, faisant d'elle un personnage de son roman. Dans le texte, elle est la servante de Sulpicia et, comme le suggère l'incipit, la plus récente conquête du jeune poète. De plus, la mention que celui-ci n'hésite pas à employer le nom véritable de sa maîtresse dans son poème laisse entendre au narrataire que cette pratique était inhabituelle, hors-norme dans la poésie élégiaque latine. Du reste, en complément au thème de l'amour interdit de Sulpicia et de Cérinthus, le sujet premier de la scène sera le rôle de la poésie élégiaque comme moyen d'affirmation du sentiment amoureux par l'utilisation des figures légendaires de la mythologie pour illustrer les bonheurs et tourments de l'amour.

Comme telle, l'action de la scène se répartit en cinq phases distinctes: récitation des élégies et commentaires des poètes; questions de Sulpicia, réponses de Messala et d'Horace; récitation par Sulpicia d'une de ses pièces; composition collective d'un des deux poèmes anonymes de l'*Appendix Vergiliana* et d'un éloge à la liberté; affranchissement de Cérinthus par son maître, Messala, annonce des fiançailles de Sulpicia et du poète Lygdamus. Nous allons à présent examiner chacune de ces phases afin de voir de quelle façon le texte de la scène prend forme et sens au regard du lecteur, quels éléments et thèmes la romancière a choisi de mettre en valeur dans sa reconstitution d'une réunion de poètes de l'époque d'Auguste.

1° phase: récitation des élégies et commentaires des poètes

Pour faire entendre, dans la première phase, certaines données sur la vie et l'œuvre de ces poètes, l'auteur y va par petites touches en glissant, ici et là, au cours des divers échanges entre les protagonistes, ce que l'on pourrait appeler des *énoncés-indices* à portée biographique et littéraire. Ainsi, pour souligner le côté en quelque sorte provocateur des élégies érotiques du jeune Ovide au cours de cette ère du principat d'Auguste où l'on prônait le retour aux

valeurs morales et civiques (comme le mariage), la romancière fait dire aux poètes Lygdamus et Horace qu'Ovide «exagère²⁷⁵», que l'esquive finale de son poème témoigne d'une brillante insolence²⁷⁶. Comme on le sait, plusieurs années plus tard l'empereur Auguste condamna Ovide à l'exil. Les causes de cette disgrâce demeurent obscures cependant; parmi les hypothèses suggérées on mentionne - quoique les deux événements eurent lieu à plus de douze ans d'intervalle - la présumée influence néfaste des élégies érotiques d'Ovide sur la fille d'Auguste, Julie, grande admiratrice du poète, condamnée elle aussi à l'exil pour cause d'inconduite.

Dans ce même esprit, le prélude de Tibulle à l'intention de Virgile («Je chante la campagne et les dieux campagnards!²⁷⁷») évoque l'indéfectible attrait de Virgile pour la vie rustique qui, aux yeux du poète, a «la vertu [...] d'installer l'homme dans un cadre simplifié non pas pour qu'il s'y repose, mais pour qu'il s'y exalte²⁷⁸». Quant aux vers de Propertius, Pollion signale leur complexité, la force

²⁷⁵ Vauldane, *op.cit.*, p. 276.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 277.

²⁷⁷ *Id.*

²⁷⁸ Jacques Perret, *Virgile*, Paris, Seuil, 1959, p. 37.

de leur effet de sincérité²⁷⁹ en parlant de leur «prodigieuse richesse dans le style [...] [leurs] expressions si vraies qu'elles frappent au cœur²⁸⁰», alors que pour le poète Tibulle, ami de Sulpicia, l'auteur, par la voix de Messala et de Virgile, souligne la «douceur²⁸¹» de ces vers, leur résonnance «délicate, aussi fragile que ces coupes en cristal où l'on voit prisonnière une bulle d'émail²⁸²». Douce résonnance attestée par certains commentateurs comme Max Ponchont qui note, au sujet de certaines pièces des *Élégies* de Tibulle, leur «courbe flexible et gracieuse²⁸³», les comparant à une «symphonie, où, en même temps que la fine technique de l'artiste, apparaît l'âme sensible et chaude du poète²⁸⁴». Ainsi, peu à peu, de façon fragmentaire, les poètes et leurs œuvres prennent vie et sens dans le chassé-croisé des commentaires, des appréciations, des gestes, des attitudes tant ironique (Ovide), boudeuse (Lygdamus, Properce), réservée (Virgile) ou bienveillante (Horace, Tibulle) que le

²⁷⁹ Don Sauveur Paganelli, *Properce. Élégies*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1961, p. X-XI.

²⁸⁰ Vauldane, *op.cit.*, p. 278.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 277.

²⁸² *Id.*

²⁸³ Max Ponchont, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris, Société d'édition «Les Belles-Lettres», 1955, p. 7.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

narrateur omniscient leur attribue tout au long de ce défi poétique.

2° phase: questions de Sulpicia et réponses de Messala et d'Horace

La mise en place de l'héroïne du roman, Sulpicia, s'effectue au cours de la deuxième et troisième phase de la scène par le biais de questions qu'elle adresse aux poètes rassemblés peu après leurs lectures:

Pourquoi vous encombrez-vous de toute cette mythologie? Croyez-vous qu'Hélène, Médée et tous les autres apportent quoi que ce soit à vos amours à vous? [...] Pourquoi ne pas exprimer simplement ce que vous ressentez, vous?²⁸⁵

Même si elles peuvent aussi bien être formulées par un lecteur moderne perplexe devant cette poésie mythologique aux images énigmatiques, ces questions, dans la bouche de Sulpicia, ne sont cependant pas anachroniques puisque ses billets-poèmes témoignent, comme la romancière le précise dans son péri-texte, «d'une franchise sans fard. Aussi différents que possible de la poésie d'alors, policée, délicate, enrichie de mythologie grecque, où tout aveu est d'abord

²⁸⁵ Vauldane, *La Patricienne*, op.cit., p. 278.

confiance élégante²⁸⁶». Ce qu'attestent en effet certains commentateurs en soulignant au sujet des pièces de Sulpicia aussi bien leur énergie²⁸⁷ que leur «force et [...] [leur] passion²⁸⁸». La romancière a d'ailleurs eu soin de nous donner des exemples de cette poésie mythologique dans les chapitres précédents ainsi qu'un aperçu, aux chapitres III et V, des billets-poèmes aux accents plus directs de Sulpicia, préparant ainsi le lecteur aux questions et exhortations de son personnage au chapitre IX:

Tu es sûr, désormais de mon amour pour toi,
 et tu sais bien m'en remercier!
 Je t'en sais gré, crois-le:
 Voilà qui m'ôtera l'envie
 de succomber comme une sottise!
 Libre à toi de viser l'amour des courtisanes
 et leurs paniers de lourdes laines
 en me repoussant moi, la fille de Servius.
 D'autres sont près de moi, qui s'inquiètent, qui
 souffrent
 en me voyant déjà dans le lit d'un indigne!²⁸⁹

Enfin, j'ai eu l'amour! et j'aurais plus de honte
 à devoir avouer que je l'avais caché qu'à le crier
 devant le monde.
 Vénus l'a amené, fléchie par mes poèmes, et puis
 l'a jeté dans mes bras.
 J'ai connu Vénus et ses joies!

²⁸⁶ Voir l'Annexe D, p. 3.

²⁸⁷ René Morisset, Georges Thévenot, «Les poètes élégiaques», *Les Lettres Latines*, n° 369-VII, sans pagination.

²⁸⁸ Ponchont, *op.cit.*, p. 167.

²⁸⁹ Vauldane, *op.cit.*, p. 89.

Sur mes secrets plaisirs, je veux bien qu'on
 bavarde,
 mais celui seulement qui n'a pas eu les siens...et
 je ne dirai rien, pas même aux tablettes,
 afin que nul humain, hors mon amant, ne lise!
 Fière je suis d'avoir failli,
 et ne peux consentir à voiler mon visage,
 par souci du qu'en-dira-t-on.
 J'étais digne de lui, et lui digne de moi: qu'on
 se le dise!²⁹⁰

Le franc-parler du personnage dont témoignent ces deux pièces originales de Sulpicia font en sorte que les questions adressées aux poètes - questions que le lecteur d'aujourd'hui pourrait se poser - apparaissent plausibles dans le cadre du récit. Norbert Rouland a déjà souligné que l'un des principaux pièges du roman historique est le chronocentrisme, c'est-à-dire le fait d'attribuer à des personnages d'une autre époque des attitudes, des interrogations, «des comportements [...] propre[s] à la nôtre²⁹¹». La romancière a su éviter ce piège en choisissant Sulpicia comme porteuse de ces questions. De plus, en mettant en scène ces interrogations à travers les propos de ses personnages, l'auteur renseigne quelque peu le lecteur sur le rôle et le sens de cette mystérieuse poésie mythologique.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁹¹ Rouland, *Les lauriers de cendre, op.cit.*, p. 422.

La réponse de Messala aux questions de Sulpicia fait état de l'utilité de la mythologie pour sublimer le réel. Selon Messala, et comme le démontre le *Corinne* d'Ovide, «Qui dit art dit travail, donc transformation, donc trahison du vrai. Les exemples illustres [de la mythologie] donnent à nos simples aventures d'aujourd'hui la noblesse poétique²⁹²». Quant à Horace, après avoir concédé qu'une femme-poète, amoureuse, écrirait différemment, il explique à Sulpicia que l'homme-poète romain

[...] répugne à avouer crûment qu'il est captif d'une femme [...] [et que l'artifice mythologique du poème lui permet de se révéler] élégamment, sans se discréditer aux yeux d'autrui - et surtout à ses propres yeux²⁹³.

Comme Messala, Horace souligne que l'évocation des figures de la mythologie contribue à façonner l'élégance de la forme qui fait partie intégrante de l'art du poète. Ces explications sur le rôle de la mythologie dans la poésie élégiaque reproduisent vraisemblablement - comme la romancière l'affirme dans son péri-texte - la pensée de Messala et d'Horace, tout en rendant compte indirectement des ouvrages des spécialistes

²⁹² Vauldane, *op.cit.*, p. 278.

²⁹³ *Ibid.*, p. 279.

qui ont étudié les écrits de ces poètes anciens. Dans ce même esprit, l'historien Paul Veyne note au sujet de l'élégie latine qu'elle n'est nullement message personnel du poète mais œuvre de ce dernier²⁹⁴ et que «les chaînes de la passion [...] étaient considérées dans l'Antiquité comme une fatalité tragique, un esclavage, un illustre malheur²⁹⁵». Toujours selon Paul Veyne, cet aveu de mollesse implique que celui qui est atteint ne pourra que mal servir la patrie, la cité.

3° phase: récitation par Sulpicia d'une de ses pièces

Les objections de Messala et d'Horace seront aussitôt suivies d'un défi lancé à Sulpicia par celui-ci: pourquoi ne pas dire, à son tour, ce qu'elle entend par une expression plus directe du sentiment amoureux, pourquoi ne pas réciter, dès à présent, une pièce de son cru. Ici, dans la troisième phase de la scène, la romancière utilise un second subterfuge semblable à la création du personnage de Corinne, composant de toutes pièces un poème qu'elle attribue à son héroïne et qui s'harmonise avec le style déterminé, revendicateur des

²⁹⁴ Paul Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie, et l'Occident*. Paris, Seuil, 1983, p. 109.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

deux pièces originales de Sulpicia déjà citées aux chapitres III et V:

Si j'aimais ... Si j'aimais, je n'aurais sur les
lèvres
que des mots inconnus au langage des hommes!
Dans mon ventre plantée, la volupté divine
m'emporterait là-haut, dans le ciel, près des
aigles,
et la terre, à mes pieds, serait bien dérisoire!
Et pourtant, dans tes bras, je me voudrais
l'esclave,
attentive à donner mon corps à ton plaisir;
seul compterait l'instant où, branche de ton
arbre,
je sentirais ta vie chercher en moi ma vie
jusqu'à me jeter morte en la suprême extase!²⁹⁶

À la lecture, cette dernière pièce apocryphe témoigne d'un modernisme certain, le texte faisant abstraction des figures de la mythologie et disant ouvertement, avec surenchère, la passion pour l'être aimé. Le style de la pièce accrédite ainsi toujours davantage la prise de position de l'héroïne sur la non-obligation de l'usage de la mythologie pour dire la passion amoureuse. Le motif de la création de ce poème apocryphe provient en partie du faible nombre des pièces qui nous sont parvenues de Sulpicia et, notamment, du caractère trop épisodique, événementiel de trois des six billets originaux restant: départ de Sulpicia pour la villa

²⁹⁶ Vauldane, *La Patricienne*, p. 280.

d'Arretium, participation à la fête d'anniversaire de Cérinthus, maladie de Sulpicia²⁹⁷, par conséquent inutilisables dans le contexte précis de cette réunion de poètes. Quant au sixième et ultime billet du *Corpus Tibullianum*, il fera son apparition un peu plus loin au cours de la quatrième phase de la scène lorsque Sulpicia glisse subrepticement une «minuscule tablette d'ivoire²⁹⁸» dans les mains de Cérinthus sur laquelle elle lui demande pardon de n'être pas venue le retrouver la nuit précédente. Par ailleurs, ce morceau de poésie cité plus haut, attribuable à l'auteur du roman, consacre la liberté d'écriture de la romancière, lui conférant une marge de manœuvre comparable à celle de tout romancier. Dans le cas présent et selon la dynamique de la scène, si le poème original fait défaut, il suffit d'en créer un simulacre.

4° phase: composition collective d'un des deux poèmes anonymes de l'Appendix Vergiliana et d'un éloge à la liberté

Au moment de péril que représente ce quasi-aveu du poème récité par Sulpicia succède la brève anecdote pleine de légèreté de la création collective d'une des deux pièces de

²⁹⁷ Ponchont, *Tibulle et les auteurs*, op.cit., p. 168.

²⁹⁸ Vauldane, op.cit., p. 282.

l'*Appendix Vergiliana*, l'autre poème ayant été composé lors d'une précédente réunion des poètes. C'est dans cette quatrième phase que l'on retrouve les propos gastronomiques auxquels l'auteur faisait référence dans son péri-texte, Ovide ayant choisi comme sujet de création le *Moretum*, un fromage de chèvre aux herbes apprécié de Messala. Le lecteur assiste alors à une désacralisation de la poésie latine. Au cours de cette séance d'écriture commune, l'art du poète antique devient jeu: plaisir, inspiration et technique se confondent dans l'effervescence de la création. Ils en viennent ainsi à traiter indifféremment, sur le mode poétique, aussi bien des sujets prosaïques (le fromage de chèvre) que graves (la liberté).

5° phase: affranchissement de Cérinthus par son maître, Messala; annonce des fiançailles de Sulpicia et du poète Lygdamus

La dernière phase de la scène avec laquelle nous terminons l'étude de cet extrait contient deux événements majeurs: l'affranchissement de Cérinthus en réponse à cette écriture collective d'un éloge à la liberté évoquée précédemment et l'annonce des fiançailles de Sulpicia et de Lygdamus. Pour cette dernière, à la joie de la libération de son amant succède aussitôt l'abîme d'appartenir à un autre

que lui. Là encore, la romancière s'explique dans son péritexte sur les diverses conjonctures qui l'ont amenée à l'annonce de cette promesse d'union entre deux personnages historiques. Les six billets de Sulpicia dans le *Corpus Tibullianum* sont précédés des pièces du poète Lygdamus, vraisemblablement le frère aîné d'Ovide. Selon les commentateurs, celui-ci «aima une jeune fille qui lui était promise, Néaera [...], se vit trahi par elle et en mourut²⁹⁹». En s'appuyant sur le fait que les poètes latins désignaient les Muses de leurs élégies par des pseudonymes, l'auteur mentionne qu'il lui a «plu de supposer que cette Néaera [...] [évoquée dans les poèmes de Lygdamus] pouvait être Sulpicia³⁰⁰».

Par ces fiançailles, la romancière met en place toutes les données qui lui permettront de clore le destin de ses personnages et le drame de son récit: la découverte dans le chapitre suivant de la liaison de Sulpicia et de Cérinthus entraînant le désespoir, la langueur et la mort du fiancé trahi, Lygdamus, le fuite *in extremis* de Cérinthus menacé de

²⁹⁹ Voir l'Annexe D, p. 3.

³⁰⁰ Id.

châtiment par l'Empereur et le déséquilibre mental de l'héroïne, Sulpicia, à jamais séparée de son amant.

Au départ, ce qui ressort des techniques romanesques employées dans la scène de la réunion des poètes est l'importance du canevas historiographique en arrière-plan du texte ainsi que ses nombreux aspects informatifs. L'auteur s'appuie sur l'Histoire pour la caractérisation des poètes, leurs aptitudes, les thèmes qui leur sont chers, leur style, utilisant - selon ses dires - leurs écrits pour construire son dialogue. Le texte de la scène nous renseigne sur ce que pouvait être une assemblée de poètes à cette époque, notamment les liens entre l'artiste et le pouvoir à travers la figure de Messala. Par la voix de deux personnages, Messala et Horace, on y explique sommairement ce qui reste abstrait pour le lecteur d'aujourd'hui: le rôle des figures de la mythologie dans la poésie antique. Selon cette optique, on pourrait voir dans cette scène une tentative pour faire connaître ces poètes anciens aux lecteurs du roman. En outre, il ne faut pas oublier que le thème de la poésie ne peut être que central dans la diégèse, puisque la patricienne du titre est une poétesse de l'époque d'Auguste dont les billets-poèmes se différencient du style de cette période. L'originalité des pièces de Sulpicia ne pourra être établie

dans le roman que par rapport aux écrits de cette époque. La scène du *Banquet* est à cet égard révélatrice: des poètes renommés s'entretiennent entre eux et avec Sulpicia de leur art, chacun y allant de ses observations. On y discute notamment de la pertinence de la mythologie pour rendre compte de la passion amoureuse.

Notre analyse de cette scène nous montre que la romancière s'est employée à combler les silences de l'Histoire sur la vie de Sulpicia³⁰¹: on sait peu de chose sur elle et son amant, l'Histoire ne dit pas ce qu'ils sont devenus. La fiction prend alors en charge l'existence de ces deux figures de l'Antiquité, associant même le destin du poète Lygdamus à celles-ci. Ces trois personnages historiques deviennent ainsi les héros typiques du drame amoureux, l'auteur racontant avant tout, par la voix de son narrateur omniscient, une histoire d'amour défendu sous le règne de l'empereur Auguste. En fait, croyons-nous, la romancière s'écarte de l'Histoire pour mieux y retourner, à l'instar d'autres romanciers étudiés. Elle agence, amalgame, crée et propose même une solution à l'hésitation des commentateurs

³⁰¹ Voir l'Annexe D, p. 3.

puisqu'elle présente les deux pièces de l'*Appendix Vergiliana* comme une œuvre collective.

Les énoncés-indices de la première phase de la scène, lorsque les poètes commentent brièvement les pièces récitées, nous renvoient à la question du statut du lecteur de ce genre de récit, notamment la nécessité ou non chez celui-ci de posséder certaines connaissances sur les civilisations anciennes pour pouvoir apprécier ce type de roman où résonne un savoir particulier. En voulant, par la fiction, redonner vie à ces réunions de poètes antiques du siècle d'Auguste, l'auteur, historienne de métier, a dû renoncer à exposer clairement ce qu'elle sait sur ces poètes et leurs œuvres. Dans cet esprit, le savoir qui préside à la réalisation de cette scène n'est pas tant dans ce que le texte dit mais dans ce qu'il tait, c'est-à-dire que la romancière a opéré, au cours du processus de textualisation de cette scène, une sélection dans les connaissances qu'elle possède sur ces poètes. Elle ne pouvait certes pas tout dire sur ce qu'elle connaissait de ces poètes mais il fallait aussi qu'elle mentionne certaines données, par la voix de ses personnages, en référence avec ce savoir, et ce, afin d'assurer la vraisemblance de sa mise en situation diégétique de poètes renommés du siècle d'Auguste. D'ailleurs, ces connaissances

que le texte tait, la romancière nous en livre quelques bribes par le biais de ses commentaires en annexe: circonstances de ces réunions, chronologie de la publication de certaines œuvres de ces poètes (*Odes* d'Horace, *l'Enéide*, *Élégies à Délia* de Tibulle), hypothèses des commentateurs au sujet de la mort du poète Lygdamus, citation du texte de Virgile où l'on retrouve le poème composé lors de la scène (*Moretum*)³⁰². Umberto Eco explique cet aspect de la métamorphose de l'historique vers le fictionnel par le fait qu'au fur et à mesure qu'un texte «passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, [...] [il laisse de plus en plus au narrataire-lecteur] l'initiative interprétative³⁰³». Lorsque dans la scène des poètes, Tibulle adresse une dédicace à Virgile en ces termes: «je chante la campagne et les dieux campagnards», le lecteur au fait de l'œuvre de Virgile reconnaît bien là une référence à l'un de ses thèmes favoris, thème qu'il a développé notamment dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques*. En ce sens, le roman est l'occasion d'un retour «au monde de l'encyclopédie historique³⁰⁴». Le texte n'en demeure pas moins accessible au

³⁰² Voir l'Annexe D, p. 3-4.

³⁰³ Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 66.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 211.

lecteur profane, qui s'instruit «dans le feu des dialogues, par touches légères sans même y penser³⁰⁵», alors que le lecteur érudit établira des liens entre le texte du roman et les œuvres des poètes dont il est question. Le commentaire dont cette scène importante fait l'objet dans le péritexte renseigne sur le type de public lecteur auquel la romancière accorde son attention. Dans un premier temps, on pourrait croire qu'elle s'adresse uniquement au lecteur érudit et à ses collègues historiens puisqu'elle se justifie en quelque sorte de la création collective de deux pièces de l'*Appendix Vergiliana*. Mais on pourrait tout autant y discerner une adresse au lecteur profane, lui indiquant les modifications apportées au consensus historique, lui rappelant par son péritexte en postface au récit que le roman qu'il vient de lire est une matière composite où la frontière entre fiction et Histoire se veut imprécise.

Si nous revenons maintenant à l'héroïne du roman, Sulpicia, sa présence et son statut de poète permettent une confrontation entre, d'un côté, l'art et la culture de son époque et, d'un autre côté, ce qui s'en démarque par une originalité individuelle. Ainsi le poème de Sulpicia, œuvre

³⁰⁵ Monteilhet, *Le Débat* 54, *op.cit.*, p. 163.

de la romancière Flore-Hélène Vauldane et non document historique, est résolument moderne par le traitement du thème concerné. Le défi pour la romancière réside en ce que le lecteur accepte le décalage dans le style et le traitement par rapport aux autres poèmes de cette époque cités dans le récit³⁰⁶. Par ailleurs, ce même lecteur ne sera pleinement conscient de l'artifice du procédé qu'en lisant l'annexe postliminaire au récit où l'auteur a pris soin de mentionner les pages où sont citées les pièces originales de Sulpicia³⁰⁷, donnant à entendre que le poème lu par celle-ci dans la scène de la réunion des poètes est un poème apocryphe inventé pour les besoins de la narration. En ce sens, on pourrait dire que la romancière en signalant indirectement, dans son annexe postliminaire, qu'il s'agit d'un simulacre, donne l'occasion au lecteur d'explorer ce qui est en somme virtuel dans les pièces originales de Sulpicia par rapport à la poésie telle qu'elle évoluera dans les siècles qui suivront. Cet aveu des sentiments, que l'on retrouve dans les pièces originales de Sulpicia et que la romancière reprend à son compte dans un style résolument moderne dans son poème-simulacre, serait ainsi devenu au fil du temps et de l'histoire de la poésie la

³⁰⁶ Mentionnons, entre autres, des extraits de poème d'Anacréon (p. 20-21) ainsi que de Tibulle (p. 94) et d'Horace (p. 209).

³⁰⁷ Voir l'Annexe D, p. 3.

marque d'une certaine authenticité³⁰⁸. L'héroïne devient sous cet éclairage un symbole de l'évolution de l'art poétique et des mentalités, tout en permettant un dialogue continu entre les époques. Comme l'explique l'historien Paul Veyne, dans la poésie élégiaque latine, «ce qu'il y avait à dire sur l'amour ne passait pas pour contenu principalement dans le cœur des amoureux, qui n'était que l'aspect le plus théâtral de l'affaire; pour dire ce qu'était l'amour, l'objectivité valait bien l'intériorité³⁰⁹». Manifestement, Sulpicia procède à l'inverse, révélant ses sentiments profonds avec impudeur tout en cherchant à comprendre, par ses questions, l'approche toute différente de ses compagnons et leurs motivations. En fait, les deux approches du sentiment amoureux cohabitent dans cette scène. L'héroïne et son époque s'en trouvent ainsi mieux rendues et éclairées l'une par l'autre.

Ajouts et variations au discours de l'Histoire

Notre deuxième exemple de commentaires péritextuels se rapportant à des modifications opérées au discours de l'Histoire lors de sa transposition dans le romanesque

³⁰⁸ Veyne, *L'élégie érotique romaine*, op.cit., p. 200.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

concerne une inscription gravée par un certain Eumène sur la base du colosse de Memnon³¹⁰ à Thèbes dans *Mémoires d'Hadrien*³¹¹. Dans ses notes en appendice au récit, la romancière fait l'inventaire des scènes du roman, des détails puisés çà et là dans les ouvrages antiques et modernes, détails qu'elle a transposés dans son récit pour reconstituer peu à peu la pensée de son personnage, le regard qu'il porte sur son époque, les grandes étapes de sa vie publique et privée. Parmi les ajouts et variations au discours de l'Histoire, la romancière mentionne, entre autres, un voyage fictif d'Hadrien à Athènes, alors jeune étudiant, afin de rendre compte de l'influence d'un de ses maîtres, le sophiste Isée³¹². On peut également compter la création de deux personnages fictifs, ceux des sorcières de l'île de Bretagne et de Canope, qui, par leur évocation dans les propos du narrateur-personnage, «résumant le monde de diseurs de bonne aventure et de praticiens en sciences occultes dont s'entoura volontiers Hadrien³¹³». Enfin, notons l'épisode fictif de la déconfiture d'un certain Gallus, personnage historique, et

³¹⁰ Il s'agit en fait de deux immenses statues placées côte à côte et hautes de plus de 16 mètres, voir l'Annexe E, p. 2.

³¹¹ Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op.cit.*, p. 222.

³¹² *Ibid.*, p. 349.

³¹³ *Ibid.*, p. 351.

cela, dans le but de mettre en évidence «l'un des traits les plus souvent mentionnés du caractère d'Hadrien, la rancune³¹⁴». Comme on peut le constater, la fonction de ses ajouts varie; cependant, en bout de ligne, chacun d'entre eux répond à la volonté de la romancière de rendre compte dans son récit de la nature du personnage d'Hadrien. En ce qui concerne notre exemple, l'ajout du prénom d'Eumène, son indication figure dans un bref commentaire auctorial sur la source des inscriptions évoquées par Hadrien lors de son récit de sa visite du colosse de Memnon à Thèbes, soit le *Recueil des Inscriptions grecques et latines de l'Égypte* de Létronne. L'auteur précise alors, à la suite de la citation de ce recueil, que l'inscription d'Eumène est toutefois imaginaire et qu'elle «a pour raison d'être de mesurer pour nous, et pour Hadrien lui-même, le temps écoulé entre les premiers visiteurs grecs de l'Égypte, contemporains d'Hérodote, et ces promeneurs romains d'un matin du II^e siècle³¹⁵».

Dans le récit, la lecture des inscriptions pousse Hadrien à graver à son tour son propre nom à la base du

³¹⁴ *Ibid.*, p. 349.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 352.

Colosse, à l'exemple de cet Eumène, ce Grec «qui s'était tenu à cette même place six siècles³¹⁶» auparavant. Pour expliquer ce geste quelque peu original, l'empereur mentionne alors qu'il s'agit encore là, chez lui, d'un acte d'opposition au temps qui s'écoule inexorablement, en somme, «une marque laissée par un homme égaré dans cette succession de siècles³¹⁷». Pour Hadrien, personnage de l'Antiquité, il y a comme pour nous un passé lointain, une Histoire, notamment celle des Grecs venus plusieurs siècles avant lui en cette terre d'Égypte, et avant eux d'autres civilisations, d'autres peuples, d'autres hommes toujours plus éloignés. La révélation spontanée de cette Histoire immémoriale, de cette mise en rapport des temps et des hommes par la lecture des inscriptions gravées aux pieds de la statue est toutefois aussitôt suivie d'un rappel brutal et douloureux: en gravant la date du jour à côté de son nom, Hadrien se rend compte que ce jour est en réalité la date anniversaire de la naissance d'Antinoüs, son jeune amant qui s'est suicidé pour lui peu avant. Ainsi, la lecture des inscriptions gravées, la mention de cet Eumène, la fantaisie d'inscrire son propre nom, tous ces gestes sans importance, posés presque machinalement par

³¹⁶ *Ibid.*, p. 222.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 223.

le personnage Hadrien, prennent place dans un processus d'analyse, par la romancière, de la souffrance qui étreint l'empereur à la suite du suicide d'Antinoüs, souffrance qu'il a voulu taire aux autres et, surtout, à lui-même.

Ainsi, à la pensée d'un temps incommensurable succède l'instant présent pétri de douleur. Hadrien entreprend alors, comme il le précise, «d'exhumer cette journée³¹⁸» du suicide d'Antinoüs: l'emploi banal de son temps, ce qu'il a fait, avec, en arrière-plan, l'agonie de l'être aimé, cette mort qu'il qualifie de «hideuse³¹⁹». Peu à peu, Hadrien découvre la vérité nue, impitoyable: tous les honneurs publics qu'il a entrepris de rendre à Antinoüs (fondation de la ville d'Antinoé, statues à son effigie, funérailles aux rites égyptiens) ne sont que des manifestations égocentriques de sa part, «débordement, [...] débauche grossière: [...] [il] restai[t] celui qui profite, celui qui jouit, celui qui expérimente³²⁰». En somme, la mort est là et rien ne pourra atténuer sa part de responsabilité dans le suicide du jeune homme, le fait qu'il n'a pas su appréhender le danger de la dévotion d'Antinoüs à son égard. L'inscription d'Eumème, les

³¹⁸ *Id.*

³¹⁹ *Ibid.*, p. 224.

³²⁰ *Ibid.*, p. 225.

actes et révélations qui s'ensuivent (geste de graver son propre nom, conscience d'un passé lointain, du temps qui fuit inexorablement, d'un présent et d'un avenir sans l'être aimé) ont en quelque sorte permis à la romancière de clore une étape importante dans son élaboration du portrait de l'empereur. À travers l'examen de la mort tragique d'Antinoüs, Hadrien appréhende sa propre fin. Dans la cinquième partie du roman, «*Disciplina augusta*», qui suit immédiatement la scène de la visite au colosse de Mémnon, cette prise de conscience se fait plus aiguë. Comme Marquerite Yourcenar nous l'indique par la voix de son narrateur-personnage, celui qui disait «se sentir responsable de la beauté du monde³²¹» assume cette responsabilité d'une manière d'autant plus poignante que la vie peut lui être retirée à tout moment. L'empereur parachève alors de grands travaux, entreprend certaines réformes administratives, procède à la relecture de certains auteurs grecs, se renseigne sur de nouveaux cultes, met en définitive à contribution le temps qu'il lui reste pour accomplir la tâche qu'il s'attribue. L'inscription imaginaire d'Eumène à la base du Colosse se révèle d'une grande importance pour figurer le poids de l'événement du suicide dans la vie du personnage.

³²¹ *Ibid.*, p. 148.

Comme on le voit, cette visite au colosse de Memnon à Thèbes n'est pas gratuite du point de vue diégétique; elle s'inscrit comme moment-phare dans la mémoire d'Hadrien, là où il prend pleinement conscience de ce que sera de vivre sans l'être aimé.

En résumé, il apparaît que ce type d'ajout qui peut sembler à première vue anecdotique et très secondaire, devient capital pour l'intelligence du récit, la mise en discours de l'évolution psychologique du personnage à travers les événements qui ont marqué sa vie. D'ailleurs, sa mention dans le péri-texte consacre l'importance que lui accorde l'auteur, le souci qu'elle a de mettre au premier plan cette scène de son roman. Le signalement péri-textuel de cet ajout nous montre également, sur un mode négatif, l'autorité du discours historique, ne serait-ce que l'obligation que s'impose la romancière de noter tout écart en ce domaine. De plus, il nous renseigne sur la raison d'être du texte: faire le portrait psychologique et moral d'un personnage rendu familier par l'Histoire, en mettant l'accent sur ce qui le rapproche de nous, de façon à rendre sensible l'aventure humaine dans sa continuité séculaire.

Notre second exemple de variations met en jeu, quant à lui, une modification plus audacieuse du discours de l'Histoire: il s'agit de l'ajout, dans *Néfertiti. Reine du Nil*, d'une donnée historico-politique sous la forme d'une hypothèse développée par Guy Rachet au sujet de la mainmise de la Grande Épouse Royale, Néfertiti, sur le riche et puissant clergé d'Amon. Pour expliquer ce rôle départi à l'épouse du pharaon Akhenaton (Aménophis IV) qu'aucun document n'accrédite, l'auteur, Guy Rachet, mentionne dans son péri-texte la source à partir de laquelle il en est venu à cette interprétation: une scène d'offrande au dieu Aton sur un bas-relief «où Néfertiti apparaît portant la coiffe [...] [traditionnelle du dieu] Amon avec les deux hautes plumes et les cornes de bélier³²²», couronne indiquant que la reine avait tout pouvoir sur le clergé d'Amon. Dans sa postface, le romancier ne dit pas précisément de quel bas-relief il est question; toutefois, sa description minutieuse à la page 245 du roman laisse croire qu'il s'agit d'une «des stèles rupestres qui marquaient les limites exactes d'Akhetaton³²³», cité érigée par Aménophis IV en l'honneur du dieu Aton. Sur

³²² Rachet, *Néfertiti. Reine du Nil*, op.cit., p. 349.

³²³ Cyril Aldred, *Akhenaton. Roi d'Égypte*, Paris, Seuil, 1997, p. 54.

la stèle A³²⁴, la reine Néfertiti est représentée portant la coiffe «surmontée de la double plume et du disque avec en plus les cornes de bélier [torsadées] horizontale[ment]³²⁵».

Selon les dires de l'auteur dans sa postface, une conclusion s'imposait à l'examen de ce bas-relief: le roi Akhenaton avait vraisemblablement fait de Néfertiti la maîtresse du clergé d'Amon³²⁶, fonction qui est conforme aux pouvoirs que la reine pouvait détenir. Faire de Néfertiti la maîtresse du clergé d'Amon, c'est lui attribuer une charge à la fois hautement politique et diplomatique, puisque les prêtres d'Amon s'opposaient au culte d'Aton officiellement développé par son époux et que celui-ci se disait même l'incarnation de ce dieu sur terre. Ainsi en s'opposant au culte du dieu Aton, le puissant clergé de Thèbes s'opposait indirectement au pouvoir même de Pharaon. En nommant à cette fonction Néfertiti, comme lui dévouée au dieu Aton, le roi Aménophis IV évitait de cette manière tout contact direct avec ce clergé dissident, ce qui ne pouvait qu'apaiser les tensions. Comme le note le romancier dans sa postface,

³²⁴ Voir la copie de la stèle-frontière A à l'Annexe F, p. 2.

³²⁵ Aldred, *op.cit.*, p. 57.

³²⁶ Rachet, *op.cit.*, p. 349.

curieusement il s'agit là d'une hypothèse qu'aucun égyptologue n'a jusqu'ici formulée, et qui, pourtant, à ses yeux, est historiquement plausible³²⁷.

Dans le texte, trois scènes découlent du choix de cette interprétation. La première, au chapitre XIX, met en scène les circonstances dans lesquelles la reine est sacrée à la fonction de maîtresse du clergé d'Amon³²⁸. Par la voix de son narrateur omniscient, l'auteur raconte la scène du bas-relief, de son préambule imaginé (départ de la famille royale pour le temple) jusqu'au déroulement de la cérémonie d'offrande telle que la figure la stèle d'origine. Dans le texte, une parole prononcée au cours de cette cérémonie par le personnage d'Aménophis IV introduit l'hypothèse du romancier: «Par cette couronne, je te donne tout pouvoir sur Amon, Néfernefeouaton Néfertiti. En toi se manifeste Amon le caché [...] Qu'on salue ici la maîtresse du clergé d'Amon³²⁹.» De plus, toujours par la voix du personnage d'Aménophis IV, l'auteur va même jusqu'à décrire minutieusement le bas-relief à la source de son hypothèse tel qu'évoqué dans sa postface,

³²⁷ *Id.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 243-247.

³²⁹ *Ibid.*, p. 245.

opérant de cette manière une mise en abîme du texte de la scène, cette fois narrée par le personnage d'Aménophis IV :

- Et toi, mon sculpteur royal, mon disciple, je veux que tu représentes la scène de l'offrande de ce jour sur une stèle que tu poliras dans le roc qui délimite le domaine d'Aton, à l'emplacement que je t'indiquerai. Tu y modèleras le disque, face visible du dieu avec ses mille mains lumineuses porteuses de vie, et juste au-dessous la table chargée d'offrandes, et moi je serai figuré devant l'autel portant au dieu mes dons, et derrière moi la Grande Épouse Royale avec la couronne que tu lui vois, et à sa suite les deux princesses, nos filles, en train d'agiter les sistres qui plaisent au dieu³³⁰.

Par cette description d'Aménophis IV, le bas-relief de l'Annexe F joue un rôle semblable à la photo en première page d'un quotidien, photo censée représenter l'événement du jour tout en le mettant en évidence. À cette mise en abîme se greffe l'utilisation d'un fragment du texte en hiéroglyphes qui apparaît sur la stèle d'origine, ce que les égyptologues William J. Murnane et Charles C. van Siclen ont identifié sous les termes de première proclamation et de proclamation ultérieure des stèles-frontières³³¹. Le personnage d'Aménophis psalmodie alors un hymne au dieu Aton «modulant [tel que le

³³⁰ *Id.*

³³¹ Aldred, *op.cit.*, p. 57-58.

narrateur le précise] les sons comme dans un chant lent et majestueux, pareil au Nil qui conduit vers la mer ses eaux vivifiantes³³²». La représentation picturale sur la stèle d'origine ainsi que le texte en hiéroglyphes qui entoure cette représentation constituent donc ce qui est à la fois à la base de l'hypothèse du romancier et sa toute première manifestation diégétique, la scène d'offrande. Ici, le document iconographique retrouvé par les égyptologues «sur le roc de la montagne Arabique³³³», comme il est mentionné dans la postface, donne matière à tout un chapitre du roman, l'auteur exploitant le bas-relief tant du point de vue des interprétations à tirer du document que de sa mise en scène narrative.

Par ailleurs et comme nous l'avons mentionné plus haut, l'hypothèse du romancier servira à introduire une donnée importante de l'histoire du règne d'Akhenaton: l'opposition du riche et puissant clergé de Thèbes au culte du dieu Aton. À cette donnée s'ajoutent les exactions commises par les hauts fonctionnaires de l'administration pharaonique plus préoccupés de s'enrichir que de faire savoir au roi la colère

³³² Rachet, *op.cit.*, p. 246.

³³³ *Ibid.*, p. 349.

suscitée chez le peuple par les forts impôts nécessaires à l'édification de la cité d'Akhetaton. Deux scènes du roman traitent de ce conflit persistant entre le Pharaon et les prêtres thébiens, que l'auteur a exploité de façon originale en faisant de Néfertiti la responsable du clergé d'Amon: dans la première scène, la reine portant la coiffe marquant sa toute nouvelle autorité visite le temple du dieu Amon³³⁴; dans la seconde a lieu une rencontre entre la reine-mère Tiyi et le couple royal³³⁵.

Dans l'épisode de la visite de la Grande Épouse Royale au temple d'Amon, le conflit entre le Pharaon et les prêtres du clergé de Thèbes sera rendu en premier lieu à travers le jeu des salutations et répliques que le premier prophète du dieu Amon, Maya, et la reine Néfertiti s'adressent tout au long de leur rencontre, notamment par les expressions, termes, articles possessifs et démonstratifs qu'utilisent chacun des deux personnages pour dire le dieu de l'autre et le sien propre. Ainsi, dans la bouche de Maya, Amon devient-il «le roi des dieux [...] [alors qu'Aton n'est que] ce

³³⁴ *Ibid.*, p. 259-263.

³³⁵ *Ibid.*, p. 293-297.

dieu³³⁶» ou plus exactement le dieu de sa Majesté³³⁷, donnant ainsi à entendre, par cette manière distante, hautaine, de désigner Aton, son rejet de ce culte. À l'opposé, dans le langage de Néfertiti, Aton devient «l'Unique, la vie de Rê³³⁸», celui qui manifeste sa toute puissance à travers Pharaon alors qu'Amon n'est qu'un dieu subalterne dont sa Majesté dit vouloir même ignorer les fidèles, d'où cette nouvelle fonction de maîtresse du clergé de Thèbes qu'elle occupera dorénavant à la place de son époux³³⁹.

Le conflit se manifeste dans un deuxième temps à travers les attitudes que le romancier prête aux personnages de Néfertiti et de Maya au cours de la scène: fermeté et assurance chez la première, arrogance et indignation chez le second. À cela se greffe le protocole suivi par Néfertiti tout au long de sa visite, la reine ne consentant à honorer Amon qu'après avoir rendu hommage à Aton et à Montou, autre dieu subalterne autrefois «détrôné par Amon³⁴⁰». Le conflit sera enfin finalement représenté par l'ordre donné aux

³³⁶ *Ibid.*, p. 260.

³³⁷ *Id.*

³³⁸ *Id.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 262.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 260.

autorités du temple d'Amon de procurer au roi une forte somme en or pour la poursuite de ses vastes projets, Néfertiti tenant à souligner face aux membres du clergé réunis que son époux est légalement «l'usufruitier³⁴¹» des biens d'Amon. La scène de la visite se termine sur les commentaires du narrateur qui reprend, en d'autres mots et à l'exemple du personnage d'Aménophis dans la scène précédente, l'hypothèse du romancier tout en replaçant cette dernière dans le contexte plus large de l'histoire de l'administration de ce règne:

Alternant la fermeté et des semblants de concession, Néfertiti réussit à obtenir tout ce qu'elle désirait des zéloteurs d'Amon sans devoir user de violence ni se les aliéner comme l'avait fait dans un premier temps Aménophis qui avait paru finalement réaliser l'erreur que représentait une pareille attitude, raison pour laquelle il avait chargé sa femme de s'occuper des relations avec des gens qui suscitaient sa colère³⁴².

L'emploi du verbe «paraître» dans l'épilogue du narrateur laisse cependant planer certains doutes sur le caractère définitif du changement d'attitude du roi. Ce faisant, le romancier opère un retour à l'Histoire officielle, indiquant que les relations avec le clergé de Thèbes demeurèrent

³⁴¹ *Ibid.*, p. 263.

³⁴² *Id.*

tendues et cela tout au long du règne d'Akhenaton³⁴³. L'emploi de ce verbe dans le commentaire narratif de clôture suggère que le conflit est demeuré constant malgré la solution que laisse entrevoir la scène de la visite de la reine Néfertiti aux membres du clergé d'Amon.

Ce scepticisme concernant le changement d'attitude du roi sera d'ailleurs réaffirmé et en quelque sorte accrédité au chapitre XXIII, par les reproches qu'adresse à Akhenaton la reine mère Tiyi, lors de sa visite au couple royal. Ces reproches condensent, par le jeu du dialogue, les principales failles du règne de ce pharaon: isolement du roi retiré dans la cité d'Akhetaton et dont «l'esprit [est] tout occupé de [s]on dieu³⁴⁴» et de lui seul; misère du peuple constamment accablé par les lourds impôts, peuple qui trouve cependant réconfort et nourriture auprès du puissant clergé d'Amon dont la popularité du dieu ne cesse de croître³⁴⁵; détournement d'une partie des revenus du fisc par certains hauts fonctionnaires; intérêt que ces derniers ont de maintenir le

³⁴³ Ces dernières années, certains égyptologues ont émis l'hypothèse selon laquelle, à la fin de son règne, Akhenaton a tenté de se réconcilier avec le clergé d'Amon. Toutefois son décès, ainsi que celui de son successeur Smenkarê, ont empêché que ce rapprochement ne se concrétise véritablement.

³⁴⁴ Racht, *op.cit.*, p. 294.

³⁴⁵ *Id.*

roi dans l'ignorance de la situation réelle du pays³⁴⁶. La mainmise de la Grande Épouse Royale sur le clergé d'Amon sera alors une dernière fois commentée par la reine-mère, qui met en doute le pouvoir consenti à Néfertiti, puisque, selon elle, Akhenaton contrôle «toutes les décisions prises qui puissent avoir quelque portée³⁴⁷»:

Tu as abandonné entre les mains de Néfertiti et ensuite en partie entre les miennes divers départements de l'administration, mais en réalité nous sommes comme d'autres vizirs car en secret tu as exigé des fonctionnaires du palais qu'ils t'avisent de tous les actes de quelque importance que nous pourrions faire, [...] afin de donner ton consentement, ce qui rend inutile notre intervention³⁴⁸.

L'hypothèse du romancier sera ainsi une dernière fois confrontée à ce que l'on sait de ce règne, l'Histoire ayant parlé avant que le romanesque ne traite du même sujet et ayant, par le fait même, préséance sur celui-ci. En bout de ligne, le texte revient à ce qui est attesté, c'est-à-dire le maintien par Akhenaton d'une politique répressive à l'égard du clergé de Thèbes durant son règne. Le personnage de la reine-mère conclut donc à l'échec des réformes entreprises

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 296.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 295.

³⁴⁸ *Id.*

par le roi, notamment son instauration du culte d'Aton, lequel sera abandonné dès sa mort.

Comme nous le démontre l'examen de ces différentes scènes, on pourrait dire, dans un premier temps, que la brèche opérée par l'auteur dans le discours de l'Histoire par le biais de son hypothèse ouvre la porte à de nouvelles interprétations. En ce sens, pour l'historien-romancier, la fiction est un lieu d'expérimentation et d'ouverture sur des avenues n'ayant pas droit de cité dans la discipline officielle. De plus, l'interprétation proposée par l'auteur - notamment sa première manifestation lors de la scène d'intronisation de la reine à la fonction de maîtresse du clergé de Thèbes - nous montre toute l'importance de la documentation iconographique dans les romans sur l'histoire de l'Égypte des pharaons. Les auteurs qui choisissent de raconter la vie d'un roi ou d'une reine de l'Égypte ancienne comme Andrée Chedid (*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*), Francis Fèvre (*Pharaon*), Christian Jacq (*La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon*) ou Claire Lalouette (*Mémoires de Ramsès Le Grand. Mémoires de Thoutmosis III*), s'inspirent nécessairement de ces bas-reliefs comme reflets de l'existence de ces hautes figures antiques. Ils spéculent alors à partir d'un document qui combine à la fois image et

hiéroglyphes, prêtent sens à des attitudes, à des poses adoptées par les personnages, aux objets représentés, déchiffrent et traduisent des inscriptions. Il s'agit donc d'un savoir spécialisé qui n'emprunte pas, comme pour les romans sur l'Antiquité grecque ou romaine, la route plus traditionnelle des études classiques. D'ailleurs, on remarque une dynamique différente selon les contextes. Ainsi, dans les romans sur l'Égypte des pharaons, les diégèses apparaissent plus sobres, plus lentes, comme figées, à l'exemple de ces mêmes bas-reliefs, dans un autre temps; du reste, on n'a qu'à revenir à notre citation des paroles d'Akhenaton à la page 261 de notre thèse pour qu'apparaisse cette caractéristique du climat de lenteur des textes. Dans un article de la revue *Pallas* sur la popularité du roman historique déjà évoqué lors de notre introduction, on mentionne que l'attrait du public pour ce contexte de l'Égypte ancienne réside dans son fort cachet d'exotisme³⁴⁹. Ici, l'évasion participe du mystère inhérent à toute civilisation lointaine, construite en dehors des paramètres de nos sociétés occidentales. En ce sens, on pourrait dire que cette impression de lenteur, de fixité des textes rend plus énigmatique le monde des pharaons. À l'opposé, les diégèses portant, par exemple, sur la Rome

³⁴⁹ Guiraud, Paillet, «L'Antiquité à la page», *op.cit.*, p. 14.

antique, mettent en scène des univers davantage effervescents, aux détails évocateurs de notre culture, les personnages qu'on y retrouve affichent certaines préoccupations plus en accord avec notre sensibilité d'Occidentaux, il s'agit là d'un contexte certes lointain mais davantage familier. Si nous revenons aux diégèses des récits sur l'Égypte des pharaons, on remarque, en outre, que celles-ci ne manquent pas de refléter ce savoir tout particulier que nous évoquions plus haut, de le rendre d'une certaine manière accessible au lecteur à travers l'éventail des moyens propres à la fiction. Par exemple, dans notre extrait du récit de Guy Rachet, la scène authentique de la stèle-frontière de notre *Annexe F* servira à tout un chapitre du roman, le texte donnant en contrepartie vie et corps à cette image et lui offrant même une postérité nouvelle à travers les deux épisodes subséquents que nous avons étudiés.

Notre analyse nous a permis en deuxième lieu de voir jusqu'à quel point l'auteur exerce une certaine autocensure sur son texte, revenant constamment à l'Histoire dans les épilogues narratifs comme dans les commentaires de la reine-mère Tiyi que nous avons vus précédemment. Certains historiens-romanciers comme Jean Lévi évoquent d'ailleurs

cette autocensure en parlant de «liberté contrôlée³⁵⁰». Ainsi, le texte répond à une force à la fois créative et inhibitrice, puisque l'interprétation officielle de l'Histoire fait en sorte que la trame du récit est en partie déjà écrite ou tracée, du moins du point de vue contextuel³⁵¹. Sur cette matière première - l'Histoire officielle - se greffe toutefois un *vouloir dire autrement* du romancier, ce vouloir dire que la fiction est censée permettre. À cet égard, chaque auteur a une esthétique particulière qu'il entend mettre en œuvre dans son roman; une esthétique qui se confond finalement avec une éthique appliquée à cette même esthétique. D'une part, en voulant redonner vie à des personnages historiques, le romancier est aussitôt amené à réfléchir sur ces existences passées. Il y a en somme, au départ, comme le précise Paul Ricœur, «une appréciation raisonnée [...] [des] actions³⁵²» posées par ces figures de l'histoire ancienne qui ne peut manquer de se retrouver implicitement dans la diégèse. D'ailleurs, notre exemple de

³⁵⁰ Lévi, *Le Grand Empereur et ses automates*, op.cit., p. 342.

³⁵¹ Rappelons que cette «interprétation officielle» n'est pas nécessairement univoque et qu'elle est soumise à des colorations idéologiques et méthodologiques particulières.

³⁵² Paul Ricœur, «L'universel et l'historique», *Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 37.

l'empereur Néron dans le récit d'Hortense Dufour³⁵³ témoigne de ce type d'appréciation à caractère éthique que le texte reconduit à travers les hésitations, les remords que la romancière prête à son personnage.

D'autre part, on pourrait envisager à un autre niveau cette éthique, soit à titre de démarche artistique et littéraire. Si chaque écrivain de roman historique a une conception particulière et contraignante de ce type de roman, ce que nous appellerons ici une esthétique, la façon de mettre en œuvre cette esthétique et de s'y conformer témoignerait à son tour d'une éthique que le roman prend en charge. Si l'on reporte ceci à *Néfertiti. Reine du Nil*, il n'est pas question pour l'auteur d'intégrer dans son roman une réflexion propre à l'Histoire, réflexion étrangère au temps même de son récit, mais d'actualiser cette réflexion dans une durée inhérente au roman. En ce sens, les commentaires critiques que la reine-mère Tiyi adresse à Akhenaton dans la scène de la rencontre avec le couple royal sont les indices épars d'une Histoire non encore écrite que la fiction met en forme. Indices qui, du reste, rendent compte, toujours implicitement, de ce que le romancier a

³⁵³ Voir les p. 200-201 de la présente thèse.

retenu du jugement du discours de l'Histoire sur le règne de ce pharaon.

En définitive, l'analyse de ces deux exemples de procédé de fictionnalisation nous a permis de constater jusqu'à quel point le péri-texte met en lumière certaines préoccupations des auteurs. Marguerite Yourcenar, par son indication de l'ajout du prénom d'Eumène, souligne indirectement l'importance de la scène du colosse de Memnon, scène qui vise à traduire le drame intime vécu par l'empereur Hadrien à la suite du décès d'Antinoüs et qui servira en quelque sorte à introduire l'Hadrien de la cinquième partie des *Mémoires*, celui de *Disciplina augusta*. Pour Guy Rachet, la mention de son hypothèse dans sa postface rend de cette manière plausibles plusieurs épisodes de son récit; en outre, la mise en forme de cette même hypothèse dans le texte du roman servira à illustrer l'aveuglement d'un pharaon dont l'existence remonte à plusieurs millénaires. En ce sens, on pourrait dire que les ajouts sporadiques mentionnés dans les péri-textes auctoriaux ne sont pas anodins puisqu'ils permettent au romancier de guider implicitement le lecteur vers les points d'ancrage de son texte, leur mise en exergue laissant supposer qu'il s'agit ultimement là de certains éléments à la base du processus de la création du récit. Le

rapport entre texte et périphrase auctorial s'accomplit donc dans le souci d'une mise en évidence des sens-clés que la diégèse actualise, c'est-à-dire l'Histoire ainsi narrée, notamment par l'ajout de certaines données dans le texte du roman.

Collages et transpositions de textes anciens

Les romanciers empruntent parfois des extraits de textes anciens d'auteurs illustres, peu connus ou encore anonymes, pour élargir la vision convenue d'une époque et rendre sensibles certains traits qui resteraient autrement dans l'ombre: mentalités, idéologies, spiritualités, comportements sociaux, superstitions, etc. En d'autres mots, pour dépasser le simple événement historique et les figures légendaires qui y sont associées de manière à aborder ce qui touche plus globalement à l'évolution des civilisations anciennes. Le romancier joint ces fragments à son récit, soit en les citant textuellement en cours de diégèse comme nous l'avons vu dans *Néfertiti. Reine du Nil* par la citation, au chapitre XIX, d'un passage du texte de la proclamation de la stèle-frontière, soit en les paraphrasant sous le couvert des dires de ses personnages historiques ou fictifs comme nous le verrons dans notre présente analyse. L'enjeu consiste à

dégager certains repères de nature à mettre en évidence les *a priori* intellectuels, moraux, ou philosophiques de ces civilisations passées, sur lesquels reposaient leur perception du monde et la manière dont celle-ci influençait leur existence quotidienne.

Lorsqu'il s'agit d'un auteur ancien devenu figure du roman, l'intégration - sous une forme ou une autre - de ses écrits dans la diégèse permet de rendre compte directement de sa pensée et, de cette manière, d'allier la cohérence à l'expressivité du personnage-auteur ainsi reconstitué. Ces textes représentent une source d'information de première main pour le romancier qui cherche, à travers sa fiction, soit à façonner le portrait de cette figure de l'époque ancienne, soit à établir son implication dans un événement de la diégèse. Afin de rendre compte de ces collages et transpositions d'écrits antiques commentés dans les annexes autoriales, nous analyserons trois exemples représentatifs. Le premier concerne un orateur illustre, Cicéron (*Catilina ou la gloire dérobée* d'Yves Guéna). Les deuxième et troisième textes - le premier tiré d'une missive entre Barsanuphe et Jean de Gaza, le second, anonyme, - sont, pour leur part, destinés à rendre compte de l'évolution de la conception du

mal dans les premières sociétés chrétiennes de l'Empire d'Orient (*Passions byzantines*, de Monique A. Berry).

1° Collage de fragments de texte d'un auteur ancien devenu personnage du récit

L'histoire qui nous est racontée dans le récit d'Yves Guéna, *Catilina ou la gloire dérobée*, s'étend sur une période de deux ans, de 64 à 62 av. J.-C. Cependant, le premier chapitre du roman débute seize ans plus tard lors du triomphe de César en 46 av. J.-C. Il s'agit plus précisément de la narration de l'affaire Catilina par Caius Aemilius Scaurus, personnage fictif qui a vécu avec Catilina les événements de ces deux années jusqu'à la mort de ce dernier, à la bataille de Pistoia au début de janvier 62. Seize ans plus tard, dans la mémoire des Romains, Catilina n'est plus que l'homme qui avait projeté d'incendier la cité pour s'emparer du pouvoir. Face à l'abîme où est tombé le souvenir de son ancien chef, le personnage-narrateur, Caius, entreprend donc de raconter les événements de cette histoire afin de rétablir la vérité, précisant toutefois qu'il «a choisi [s]on camp; on ne cherchera donc pas dans [s]es écrits une fausse impartialité³⁵⁴». La transposition dans le texte du roman de la

³⁵⁴ Guéna, *Catilina*, *op.cit.*, p. 13.

Première Catilinaire, celle du huit novembre (la plus connue et la plus étudiée des cinq *Catilinaires* de Cicéron), a lieu au chapitre VII, après que le Sénat ait décrété l'état de siège et que Catilina se soit placé de son propre chef en résidence forcée pour faire taire les accusations de sédition portées contre lui³⁵⁵. D'ailleurs, en cela, le romancier respecte la chronologie historique. Pour ce qui est du texte de la *Première Catilinaire* comme tel, précisons, au départ, que le personnage de Caius, à titre de témoin de cet événement, rapporte le discours de Cicéron, commentant certains de ses passages ainsi que l'attitude du consul, l'ambiance de la séance. Le discours de Cicéron n'est donc pas reproduit textuellement mais, comme le précise Yves Guéna, adapté au contexte diégétique de ce personnage narrateur-témoin qui nous relate les propos de Cicéron. En ce qui a trait aux circonstances de ce discours et selon Georges Chappon dans sa préface aux *Catilinaires*, il s'agit pour Cicéron de

débarrasser Rome de Catilina et de ses complices [...] [cependant malgré son titre de consul, Cicéron] n'a le droit ni d'exiler ni de faire exécuter un citoyen romain. Il lui faut l'appui du

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 158-169.

peuple et l'accord du Sénat. Or il ne peut être sûr ni de cet appui ni de cet accord³⁵⁶.

À partir de là, une seule possibilité reste à Cicéron: en pleine séance du Sénat, exhorter Catilina - par un discours aussi accusateur que persuasif et menaçant - à quitter Rome avec ses complices pour aller rejoindre son armée privée en Étrurie. Si son discours porte fruit, par le départ de Catilina, Cicéron prouverait au peuple et au Sénat que le danger était bien réel. Il pourrait également entreprendre une action directe contre les conjurés: la levée des troupes romaines afin de parer tout coup de force contre la République.

Pour l'inscription textuelle de la *Première Catilinaire* dans le roman, Yves Guéna mentionne, dans sa postface, s'être inspiré de la mise en scène que propose Gaston Boissier dans *La conjuration de Catilina*³⁵⁷: Cicéron convoque le Sénat dans le temple de Jupiter Stator. Par la porte ouverte, les sénateurs aperçoivent au loin les soldats de la police romaine rassemblés sur l'ordre du consul afin de prévenir toute attaque. Catilina entre dans la salle, on s'écarte sur

³⁵⁶ Cicéron, *Les Catilinaires*, Paris, Hatier, 1966, p. 9.

³⁵⁷ Gaston Boissier, *La conjuration de Catilina*, Paris, Hachette, 1926.

son passage, il va s'asseoir seul sur un banc. Aussitôt et contre toute attente, Cicéron ouvre la séance en l'apostrophant par l'interrogation initiale de son exorde: «Ne vois-tu pas, Catilina, que notre patience est à bout?³⁵⁸» À partir de là, une adaptation de neuf pages du texte de la *Première Catilinaire* est proposée au lecteur, le romancier commentant, dans sa postface au récit, les principales modifications qu'il a opérées, se justifiant, en quelque sorte, après coup.

Parmi ces modifications, l'auteur mentionne certaines dissimilitudes concernant le contenu du texte et la formulation de phrases-clés. L'auteur indique ainsi qu'il a «allégé cette *Première Catilinaire* des digressions historiques qui furent sans doute interpolées par Cicéron dans le texte écrit après coup [...]», mais précisant qu'il en a «conservé le fil et les principaux développements³⁵⁹». Par exemple, on ne retrouve plus dans le roman certains faits comme le rappel de la mise à mort de deux aristocrates accusés de sédition contre la République, Caius Gracchus et

³⁵⁸ Guéna, *op.cit.*, p. 158.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 310.

Marius Fulvius³⁶⁰ ou l'évocation du temps des rois³⁶¹ et de Sylla³⁶². Le romancier parle en outre d'adaptation ou de retouche³⁶³ des propos de Cicéron afin de leur donner une tournure plus moderne, plus en accord avec la façon actuelle de s'exprimer. Ainsi l'interrogation mentionnée plus haut n'est pas rendue par «Enfin, Catilina, jusqu'à quand vas-tu abuser de notre patience?³⁶⁴» ou «Jusques à quand, enfin, Catilina, abuseras-tu de notre patience?³⁶⁵» mais par «ne vois-tu pas, Catilina, que notre patience est à bout?» De la même façon l'habituel «Ô temps! ô mœurs!³⁶⁶» de Cicéron sera rendu par «Quelle époque! quelle engeance!³⁶⁷» L'objectif de ce type de modification est, selon le romancier, de rendre le texte plus vivant au regard du lecteur d'aujourd'hui. De plus, l'auteur évite de cette manière les effets de dissonance entre le style de la *Première Catilinaire* et celui du roman. Si le romancier avait reproduit l'une des traductions du

³⁶⁰ Cicéron, *op.cit.*, p. 14.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

³⁶² *Ibid.*, p. 21.

³⁶³ Guéna, *op.cit.*, p. 310.

³⁶⁴ Cicéron, *op.cit.*, p. 12.

³⁶⁵ Salluste, *La conjuration de Catilina*, Paris, Arléa, 1995, p. 47.

³⁶⁶ Cicéron, *op.cit.*, p. 12.

³⁶⁷ Guéna, *op.cit.*, p. 159.

texte de Cicéron, le décalage entre le style de la *Première Catilinaire* et son propre récit aurait été trop important. Par ailleurs, le retrait des digressions historiques permet également d'éviter une série de notes explicatives à l'intention du lecteur, le texte de Cicéron devant participer à l'histoire et non s'en démarquer.

En ce qui concerne la troisième dissimilitude commentée dans la postface, elle a trait à la rhétorique de la *Première Catilinaire*, puisque le romancier fait en sorte qu'un des arguments de Cicéron soit davantage présent à l'esprit du lecteur. Il s'agit de la partie concernant l'isolement de Catilina, le fait qu'aucun sénateur ne se porte à sa défense, ce qui, selon Cicéron, laisse entendre que tous le condamnent. Dans le texte d'origine et selon la traduction de Jean Guillon, l'argument est rendu comme suit:

Eh quoi, Catilina, ne vois-tu pas leur silence? Ils me laissent parler et se taisent. [...] Ah! si j'avais tenu les mêmes propos à cet excellent jeune homme, Publius Sestius ou à Marcus Marcellus, cet homme si courageux, déjà, malgré mon titre de consul, ici, dans ce temple même, le Sénat à fort bon droit aurait employé la violence contre moi. Mais quant il s'agit de toi, Catilina, en se tenant cois, ils m'approuvent; en me

laissant faire, ils décrètent, en se taisant, ils crient leur sentence; [...] ³⁶⁸.

Dans le texte du roman, l'auteur met si l'on peut dire en application les propos de Cicéron: celui-ci, lors de son discours, interpelle directement un nommé Catulus, personnage historique et doyen du Sénat, en l'accusant de connivence avec les conjurés. Aussitôt les protestations fusent, certains sénateurs se portent immédiatement à sa défense. Cicéron apaise alors l'assemblée, s'excuse auprès de Catulus, soulignant qu'il s'agit là d'un piège destiné à démontrer avec éclat qu'en se taisant le Sénat l'approuve et, par le fait même, condamne l'action de Catilina³⁶⁹. L'auteur indique dans sa postface que cet effet de tribune s'inspire des travaux de l'historien français Jérôme Carcopino³⁷⁰. On peut penser que sa raison d'être dans le texte du roman est de mettre davantage en relief l'argument de la condamnation silencieuse du Sénat qui fut décisif dans l'action de Cicéron et le déroulement de l'affaire. Par ailleurs et comme le

³⁶⁸ Cicéron, *op.cit.*, p. 22-23.

³⁶⁹ Guéna, *op.cit.*, p. 164-165.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 309-310.

romancier le souligne avec ironie, «si l'épisode n'est pas vrai, au moins ne manque-t-il pas de piment³⁷¹».

Les autres aspects du processus de transposition de la *Première Catilinaire* dans le récit font, quant à eux, non pas référence à des modifications textuelles mais à la perception de cet événement par le narrateur-personnage, Caius Aemilius Scaurus évoqué plus haut, qui, lui, a été témoin du discours de Cicéron et le rapporte au lecteur. Trois traits de ce récit-compte rendu de Caius sont en ce sens tout particulièrement révélateurs de ce cas de procédé de fictionnalisation. À deux reprises Caius décrypte pour le lecteur le texte de Cicéron en écho avec ce que les latinistes ont dit de la structure et du contenu de la *Première Catilinaire*. Ainsi, au départ, avant que ne s'amorce le discours comme tel, Caius annonce celui-ci, son but premier et son effet sur Catilina:

le consul allait déployer toute sa dialectique à expliquer pourquoi il ne prononcerait aucune condamnation contre son adversaire et où celui-ci, pris à contre-pied, tenterait désespérément de découvrir la faille dans ce surprenant réquisitoire qui l'accablait mais ne réclamait nul châtement³⁷².

³⁷¹ *Ibid.*, p. 310.

³⁷² *Ibid.*, p. 158.

Après l'exorde, au début de l'argumentation, Caius prend la parole précisant que Cicéron «va énumérer les faits qui accableront la partie adverse³⁷³». On a ainsi l'impression, dans un premier temps, que le narrateur-personnage Caius présente le texte de Cicéron en faisant appel aux éléments du discours de la *Première Catilinaire* qu'on a coutume d'enseigner et qu'il reprend comme un bon élève dans son récit du discours de Cicéron. À ce décryptage de l'objectif et de l'effet de la *Première Catilinaire*, s'ajoute par ailleurs un souci de dramatisation de la part de Caius dans sa narration des poses et effets de langage que le consul adopte tout au long de son réquisitoire: «Et Cicéron de redoubler son agression³⁷⁴», «Cicéron relançait son attaque³⁷⁵», «Cicéron se fit insinuant³⁷⁶». Ainsi, chaque partie du texte - ce que l'on identifie par l'exorde, l'argumentation et la péroraison - est-elle mise en relief en tenant compte de l'enjeu capital que représentent ces paroles pour le consul: si Catilina reste, Cicéron risque la mort, ce qui explique la férocité de son attaque.

³⁷³ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 163.

La narration de Caius s'accompagne de plus du regard attentif qu'il pose sur son chef, du souci de traduire, en contrepois au ton agressif et accusateur de Cicéron, l'attitude de Catilina durant tout le discours du consul, attitude qui oscille entre la stupéfaction et la peur: «Catilina, qui n'était pas accoutumé à se laisser traiter ainsi, demeurait muet³⁷⁷», «Catilina, flagellé par les propos du consul, demeurait immobile et pâle³⁷⁸», «Catilina. Il fallait bien connaître l'homme pour distinguer le léger tressaillement à cette dernière phrase du consul qui éloignait de lui une mort imminente³⁷⁹». Le récit de Caius cherche donc à rendre compte de l'effet sur Catilina des paroles de Cicéron au moment où elles furent prononcées. D'ailleurs, de ce point de vue, certains des commentaires de Caius lors de son récit de cet événement témoignent d'une crainte identique à celle de Catilina. Au cours d'une bonne partie du réquisitoire et à l'exemple de ce dernier, Caius cherche à comprendre l'objectif de Cicéron: demande-t-il la mort, l'exil? Pour lui comme pour son chef, rien n'est sûr:

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁷⁸ *Id.*

³⁷⁹ *Id.*, p. 159-160.

Tandis que le consul reprenait un instant son souffle, j'essayais de comprendre. [...] je ne saisisais pas la manœuvre. Et Catilina sans doute pas davantage qui venait de tirer de sous sa toge son petit écritoire enduit de cire et qui - geste inhabituel chez lui dans un débat - prenait des notes des propos de son adversaire³⁸⁰.

Comme son chef, Caius demeure dans l'incertitude jusqu'à ce que Cicéron dévoile peu à peu son désir de voir Catilina reconnaître ouvertement son projet d'insurrection, par le biais d'un départ volontaire - mais somme toute obligé - de Rome.

Le choix d'une perception narrative favorable à Catilina, tel que le narrateur-personnage l'a indiqué dans son préambule au récit, fait d'ailleurs en sorte qu'un des arguments de la *Première Catilinaire* est remis en cause dans le commentaire de Caius. Ainsi, à l'accusation d'une tentative d'assassinat sur Cicéron, présumément ordonnée par Catilina, Caius réplique qu'il s'agit là d'une fausseté. À titre de témoin de la réunion, il savait que

Catilina n'avait nullement ordonné le meurtre de Cicéron. Et d'ailleurs, rien ne prouvait que Vergunteius et Cornelius se fussent présentés chez le consul pour le tuer. Mais Catilina, faute de

³⁸⁰ *Id.*, p. 162.

renseignements sur les intentions réelles des deux hommes, était empêché de répliquer³⁸¹.

Dans sa postface, l'auteur ajoute en appui à ce contre-argument de Caius que «la démarche de Cornelius et Vergunteius chez le consul demeure inexplicable mais pour une tentative d'assassinat, c'eût été bien léger³⁸²». En faisant de son personnage un témoin de cette réunion, le romancier intègre par le fait même ce qu'il pense de cette accusation de Cicéron, mettant en doute sa véracité. La narration de Caius permet une remise en cause de ce point de la *Première Catilinaire* et par conséquent de la manière dont certains historiens antiques et modernes l'ont interprété. Cette remise en cause est manifeste lorsque, à la toute fin de la scène, apparaît une phrase entre parenthèses où l'on ne sait plus très bien qui parle: Caius ou le romancier lui-même. Il s'agit d'une observation sur la réplique de Catilina, lorsque ce dernier fait l'erreur de choisir le terme *incendie* dans sa réponse au mouvement d'hostilité des sénateurs. L'emploi de ce terme entraîne l'accusation portée contre Catilina d'avoir voulu incendier Rome:

³⁸¹ *Id.*, p. 161.

³⁸² *Ibid.*, p. 309.

- Puisque je suis entouré d'ennemis qui veulent me traîner dans l'abîme, j'éteindrai sous des ruines l'incendie qui me menace (réplique malheureuse dont on ne devait retenir que le mot d'incendie pour confirmer les accusations du consul)³⁸³.

Par cet énoncé entre parenthèses, l'auteur introduit un aparté qui remet en cause l'interprétation retenue par certains historiens tout en créant un effet de distanciation par rapport au récit. En prenant ainsi subitement la parole pour indiquer au lecteur une information, à ses yeux, cruciale, le romancier interrompt momentanément l'illusion créée par la représentation textuelle, d'où cet effet de distanciation. On peut penser que ce type de commentaire aurait dû normalement soit se retrouver en note en ajout au texte, soit tout simplement être intégré dans les propos mêmes du narrateur Caius, alors qu'ici l'auteur opte pour sa mise en place au «naturel», court-circuitant, l'espace d'une ligne, la vraisemblance sur laquelle se fonde la diégèse du roman. Le choix de l'usage des parenthèses souligne de plus l'importance que l'auteur accorde à cette donnée de l'affaire Catilina, donnée qu'il réaffirme dans sa postface en précisant: «Je ne crois pas à la thèse de l'incendie de Rome, qui est absurde: Napoléon avait déjà douté qu'un homme qui

³⁸³ Guéna, *Catilina*, *op.cit.*, p. 169.

voulait s'emparer de Rome commençât par la détruire.³⁸⁴» La vraisemblance est donc ici sacrifiée afin de rétablir la vérité selon l'interprétation choisie par le romancier, interprétation qu'il livre directement au lecteur dans la trame de son récit.

Pour clore l'analyse de cet exemple de collage d'un texte d'un auteur ancien, mentionnons que le récit d'Yves Guéna propose un autre regard sur le discours de la *Première Catilinaire* en choisissant de mettre l'accent sur le point de vue de l'accusé, Catilina, allant même jusqu'à discuter certains des arguments de Cicéron. Comme de nombreux historiens le soulignent, on ne connaît Catilina que par la voix de ses adversaires: aucun écrit ne traduit sa pensée, aucun témoignage de l'époque ne se porte à sa défense. Le choix d'un narrateur-témoin, défenseur de Catilina, permet de compenser ce déséquilibre. En ce sens, le texte s'inscrit dans une tentative de réhabilitation de cette figure de l'histoire ancienne. De ce point de vue, le roman d'Yves Guéna vise à «énonce[r] ce qui est perçu comme manquant³⁸⁵»: la voix de Catilina qui résonne à travers la défense de

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 306.

³⁸⁵ De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op.cit., p. 39.

Caius, ainsi que l'aparté relevant l'équivoque suscitée par le terme «incendie». On retrouve d'ailleurs ici l'union d'une esthétique avec une éthique que nous avons évoquée au sujet du roman de Guy Rachet, *Néfertiti. Reine du Nil*³⁸⁶; il s'agit ici d'un jugement sur les actions posées par deux personnages de l'histoire ancienne que le romancier traduit dans la focalisation adoptée: celle de Caius.

Dans le cas de la *Première Catilinaire*, le romancier adapte librement le texte de Cicéron à son propre discours (modifications, retouches, retraits des digressions historiques, ajout de l'épisode de Catulus) tout en ne perdant pas de vue le choix de son narrateur-personnage, Caius, d'être du côté de Catilina. Comme le romancier le précise dès l'incipit de sa postface, il n'entend pas «apporter une contribution nouvelle à l'histoire de la conjuration de Catilina³⁸⁷». Le texte ne vise nullement à prouver scientifiquement ses interprétations, mais à faire en sorte par l'entremise du romanesque que l'accusé ne soit pas jugé avant même qu'il puisse se faire entendre. À ce titre, la transposition de la *Première Catilinaire* s'inscrit dans un processus particulier

³⁸⁶ Voir les p. 272-273 de la présente thèse.

³⁸⁷ Guéna, *op.cit.*, p. 305.

de re-création d'un événement de l'histoire de la Rome antique: la scène vise à restituer le discours de Cicéron dans le contexte dramatique de cette fameuse séance du Sénat, à souligner l'attitude présumée des deux principaux protagonistes (énergique et quasi outrancière chez Cicéron, prostrée, indignée et finalement menaçante chez Catilina) tout en cherchant à mettre en doute certains aspects du discours de Cicéron (assassinat du consul ordonné par Catilina, projet d'incendier Rome). La mise en scène textuelle de la *Première Catilinaire* dans le roman constitue ainsi une riposte aux accusations formelles des textes anciens (notamment Salluste qui endosse totalement le point de vue de Cicéron sur Catilina³⁸⁸).

2° Transpositions de fragments de textes anciens aptes à témoigner de l'évolution des cadres mentaux des civilisations antiques

Nos deux exemples de ce type de transposition sont tirés du roman de Monique A. Berry, *Passions byzantines*. Précisons

³⁸⁸ Dès l'incipit de sa postface, Yves Guéna (*op.cit.*) indique que deux écrits fondamentaux ont servi de base à son récit, les *Catilinaires* de Cicéron et la *Conjuración de Catilina* de Salluste. Au cours de son exposé, l'auteur revient par intervalles sur certains points du texte de Salluste pour s'y référer, leur donner un tout autre éclairage ou même les réfuter. Le romancier conteste l'idée de Salluste que la réunion du 1^{er} juin du clan Catilina avait pour but l'élaboration d'un complot ainsi que les velléités d'insurrection et le projet d'incendier Rome (p. 308-309).

au départ que le récit se déroule sous le règne de l'empereur Théodose II (401-450) et qu'il met en scène l'influence grandissante de l'Église sur le politique en ce V^e siècle de la chrétienté. Désormais, l'Église représente une force avec laquelle il faut compter. Comme la romancière nous l'indique en appendice à son récit, c'est d'ailleurs grâce à l'appui du haut clergé que l'empereur Théodose II, ancien pupille de l'archevêque de Constantinople, a pu hériter du pouvoir³⁸⁹.

L'intrigue du roman a pour assise les luttes d'influence auprès du prince que se livraient le parti de la sœur aînée de l'empereur, Pulchérie, et celui de la souveraine, Eudocie, elle-même soutenue par son oncle, le préfet d'Orient, Asclépiodote. Les trois principaux personnages du récit, tous fictifs: Thermantia, Nicias son époux, médecin de l'empereur, et Alcinoüs, représentant du patriache d'Alexandrie, Cyrille, appartiennent au parti de la reine qui est en faveur d'une politique de tolérance envers les Juifs, persécutés depuis l'avènement du christianisme. Notre premier exemple tiré du roman fait d'ailleurs référence à la transposition d'une anecdote traitant de ce sujet. Pour rendre compte dans sa

³⁸⁹ Berry, *Passions byzantines*, op.cit., p. 341.

diégèse de la «grande méfiance³⁹⁰» des chrétiens envers les Juifs, la romancière indique dans son péri-texte en postface au récit s'être inspirée de divers écrits, dont un passage de la correspondance entre Barsanuphe et Jean de Gaza, où il est question d'un chrétien qui se demande s'il y a faute envers Dieu dans le simple fait de presser dans son pressoir le vin d'un Juif³⁹¹. L'auteur transpose cet exemple de ségrégation envers les Juifs en usant d'«une situation comparable dans le récit³⁹²», là aussi une lettre, cette fois adressée par le personnage de Thermantia à son conseiller spirituel, où, à l'exemple du pieux laïc de la missive d'origine, elle se demande si elle et son mari peuvent accepter le cadeau d'un Juif³⁹³. Il s'agit là d'une anecdote, utilisée conjointement avec d'autres éléments ou faits historiquement attestés (comme la destruction de synagogues) pour rendre compte de cet ostracisme. À cette lettre emblématique d'une perception négative des Juifs s'ajoutent d'autres aspects de la diégèse comme certaines paroles et attitudes des protagonistes, certains événements rapportés, contribuant, chacun à leur manière, à l'illustration de ce thème au fil du texte.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 357.

³⁹¹ *Id.*

³⁹² *Id.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 109-110.

Naturellement, la représentation de la mentalité de la société byzantine au temps de l'empereur Théodose II ne peut être que complexe, s'appuyant tout au long de la diégèse, sur des motifs variés et interdépendants. La romancière puise donc à d'autres sources, d'autres écrits anciens qui, pareillement, renferment certaines données révélatrices. Parmi ces textes, se trouvent les courts récits en forme de sentence ou d'apophtegme, tirés du recueil *Les Pères du désert*³⁹⁴ qu'évoque principalement, avec d'autres écrits du même genre, le personnage de Thermantia à plus de seize reprises au cours du roman.

Les Pères du désert se composent en fait d'une compilation d'historiettes issues de la tradition orale qui furent peu à peu recueillies au V^e siècle par des moines-scribes tels Athanase, Pallade ou Cassien, et où l'on retrouve divers détails sur le «menu, le logement, les formes d'exercices de mortification³⁹⁵» que des ascètes s'imposaient, isolés dans le désert, afin de parvenir à un état de pureté, de grâce, tel que prescrit dans l'enseignement du Christ. Comme le précise Jean Brémond dans son introduction au

³⁹⁴ *Les Pères du désert*. Textes choisis par Jean Brémond, Paris, J. Gabalda, 1927.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. XL.

recueil, il s'agissait pour ces moines-ascètes, qui ont vécu entre le milieu du IV^e et le milieu du V^e siècles, d'être «en état de guerre constant avec la chair et ce monde qui survivait³⁹⁶», semblable, toujours aussi dangereux malgré la venue du Christ. Leur influence fut considérable sur les mœurs des peuples chrétiens du V^e siècle, période, comme nous l'avons mentionnée, où se déroule précisément notre récit. Les jeûnes, les privations et les pénitences corporelles que ces ascètes s'imposaient étaient source d'étonnement, d'épouvante et surtout d'admiration pour les simples laïcs toujours plus entraînés dans ce monde que ces moines fuyaient³⁹⁷.

Dans le roman, la raison d'être de la réminiscence réitérée de ces courts récits est indiquée, dès le deuxième chapitre, par la voie des pensées de Thermantia, personnage principal du récit, récit qui, dans son ensemble, est toutefois raconté par la voix d'un narrateur omniscient. Par le biais du monologue intérieur, Thermantia explique l'influence de ces moines-ascètes sur les croyants de son

³⁹⁶ *Ibid.*, p. XXIII.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. XXXVI.

époque, dont elle fait partie, tout en faisant un lien entre ces derniers et les héros de l'ancienne foi païenne:

J'avoue aussi que bien avant d'arriver à Cyr, j'étais fascinée comme la plupart de mes contemporains par la vie des grands ascètes, par le rituel de ces supplices recherchés, de ces chairs meurtries. Fascinée - intellectuellement, s'entend - par cet engagement d'une vie dans une lutte serrée avec les forces de l'ombre! Les petites misères, les punaises, ne faisaient qu'accentuer le contraste avec ce pitoyable ordinaire et une vocation grandiose d'appelé de Dieu. [...] Cette ascèse était désappropriation de soi et purification [...] Je le sentais, les ascètes allaient supplanter nos héros païens. À travers des gestes simples, une image épique se formait, idéalisée³⁹⁸.

À partir de ce commentaire qui situe en quelque sorte ces exemples d'austérité dans la mentalité des peuples chrétiens de cette époque, les historiettes-apophtegnes des *Pères du désert* seront, comme nous l'avons mentionné, sporadiquement évoquées tout au long de la diégèse, et toujours en concomitance avec certaines situations à caractère éthique que vit l'héroïne du roman, Thermantia. Cette dernière, selon l'habitude des croyants du V^e siècle, analyse ainsi les faits douloureux ou tragiques de sa propre vie à la lumière des enseignements moraux que ces récits d'austérité renferment.

³⁹⁸ Berry, *op.cit.*, p. 49-50.

Parmi ces situations donnant à Thermantia l'occasion de faire appel aux enseignements des *Pères du désert*, on retrouve l'ostracisme dont, à l'instar des Juifs, elle aussi est victime de la part de la population de Cyr, à la suite de la découverte de sa liaison adultérine avec Alcinoüs, qu'on accuse à présent d'être le meurtrier de Nicias, l'époux de Thermantia.

Plusieurs faits la concernant sont révélés au cours du procès: sa grand-mère juive, ses études «à l'Université d'Alexandrie où elle a appris [...] ce qu'une femme ne doit pas savoir³⁹⁹», sa fréquentation de la philosophe païenne Hypatia, que les croyants d'Alexandrie ont lapidée, sa présumée participation à des rites païens⁴⁰⁰. Ces faits, ajoutés à l'accusation d'adultère, font en sorte que peu à peu, on la montre du doigt, on lance des pierres dans ses fenêtres et on ne vient plus la voir. Elle incarne désormais le mal aux yeux des chrétiens de Cyr, celle qui n'a pas su, à l'exemple des ascètes, réprimer les élans de la chair et dont le salut est par le fait même compromis.

³⁹⁹ Berry, *op.cit.*, p. 319.

⁴⁰⁰ *Id.*

Comme Monique A. Berry nous l'indique en précisant la référence dans son annexe post-textuelle intitulée «*Note de l'auteur*» et pour mieux rendre compte de la situation de son héroïne à ce moment précis de la diégèse et de l'ambiance sociale dans laquelle elle baigne, elle a transposé un court récit tiré des *Pères du désert* ayant pour titre *Garder le juste milieu*⁴⁰¹ où il est question d'un moine-ascète depuis longtemps isolé dans le désert qui, à la simple vue d'une femme au loin, s'enfuit pris de panique. Thermantia raconte alors spontanément les principales données de cette historiette par la voie du discours indirect libre, établissant avec le personnage de la femme du récit une correspondance avec sa propre situation d'ostracisée:

Une histoire encore me traverse l'esprit. C'est un récit égyptien de l'époque de ma jeunesse. Un moine, très pur, ne pouvait supporter jusqu'à l'idée de voir une femme. Or, comme il se rendait chez un solitaire, il lui arriva d'en apercevoir une, à distance. Sur son chemin, il la voyait venir vers lui, tenant son voile; alors, abandonnant son projet, il se sauva et revint au monastère aussi vite que s'il avait rencontré un lion... La femme que l'on fuyait, c'était moi, et en effet, pour beaucoup, j'étais devenue cet objet d'horreur. Cette histoire avait une suite. Car il advint qu'à peu de temps de là, le moine en question perdit la mobilité de son corps [...] Infirmes [...] On le remit aux mains de [...]

⁴⁰¹ Berry, *Passions byzantines*, op.cit., p. 363. (Voir le texte d'origine à l'Annexe G, p. 2-4.)

femmes et dès lors il dut accepter d'elles [...] tous les soins auxquels vous pensez. Cependant le récit était ancien. A Byzance, quel conteur des rues oserait, de nos jours, le reprendre en public?⁴⁰²

Comme le précise l'auteur dans sa «Note» et pour mieux comprendre la fonction de ces récits anciens dans le cadre du roman, signalons qu'il existait chez les croyants de cette époque «une prise de conscience collective de l'existence du mal⁴⁰³», mal que les moines-ascètes essayaient de contrer par leur austérité, d'où leur popularité chez les chrétiens de cette période. Le personnage de Thermantia, en ayant recours à plusieurs occasions aux historiettes des *Pères du désert* pour analyser les événements de sa vie, témoigne dans un premier temps, comme l'indique la romancière, de l'«envahissement de l'imaginaire contemporain par les histoires d'ascètes⁴⁰⁴». Dans un second temps, l'évocation de ce récit constitue pour Thermantia une riposte au jugement qu'on porte contre elle, comme le révèle la seconde partie de cette histoire montrant un moine obligé en fin de compte d'avoir recours à ces mêmes femmes pour prendre soin de lui. En ce sens, le récit illustre un double point de vue: celui

⁴⁰² *Ibid.*, p. 328.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁰⁴ *Id.*

de la société de cette époque qui juge très sévèrement Thermantia en tant que femme et croyante, et celui de l'accusée qui, elle, sollicite le pardon qu'enseigne le message du Christ. Comme l'indique tout particulièrement la dernière phrase de l'épilogue sur l'impossibilité d'entendre dorénavant cette histoire dans les rues de Byzance, Thermantia voit dans l'attitude de ses contemporains une radicalisation dans l'application des enseignements du Christ: selon elle, les chrétiens de son temps ont oublié cette notion du juste milieu qui est à la base même de tout processus de pardon. D'où le rappel de ce texte intitulé *Garder le juste milieu* qui éclaire en quelque sorte sa situation présente en regard de l'esprit de son temps.

Avec d'autres éléments comme l'anecdote sur les Juifs citée plus haut, la transposition de ces historiettes-sentences a pour but de mettre en scène les mœurs des populations chrétiennes de cette époque, leur évolution, la manière dont l'Église a appliqué le message du Christ au cours des âges. En ce sens, l'univers de *Passions byzantines* prend appui sur des textes comme ceux des *Pères du désert*, de façon à mettre en rapport la situation de son héroïne avec d'autres témoignages du christianisme des premiers siècles.

Comme on peut le voir et pour résumer l'analyse de ces trois exemples tirés de *Catilina ou la gloire dérobée* et de *Passions byzantines*, ces cas de procédé de fictionnalisation de l'Histoire, qu'il s'agisse de collage, transposition, appropriation ou modification de fragments de textes anciens, ont des fonctions variées. Ces emprunts littéraires ou paraphrastiques ont pour but aussi bien de souligner l'implication d'une figure de l'Histoire dans un événement du récit que de traduire d'une manière plus globale des comportements propres aux sociétés anciennes et ainsi rendre plus sensible l'époque antique. Les aspects - les plus communs comme les plus remarquables - concourent ainsi à la re-création des univers de cette époque. En reconstruisant sporadiquement, par ce procédé, le représenté de la diégèse, on brosse un portrait de l'Antiquité où plusieurs plans se chevauchent, alliant à la fois le documentaire et le fictif, le social et le privé, le dit et le non-dit, le réel et l'imaginaire, le paraître et l'être, le spirituel et le temporel, le banal et l'exceptionnel. De cette façon, le roman conduit le lecteur à une sorte d'intimité avec l'Histoire à travers la résonance particulière de ces paroles prononcées, écrites au cœur même de l'époque ancienne et que le romancier fait concorder avec le mouvement et les enjeux spécifiques de son propre texte.

Conclusion

Comme le démontre notre analyse de ces exemples de procédés de fictionnalisation commentés dans les péritextes auctoriaux de cinq romans, le texte devient une mise en récit de certaines données du discours de l'Histoire qui joue la carte de l'imaginaire pour rendre sa chronique vivante. À cet égard, la fonction du texte est avant tout de recréer le passé antique dans son immanence, en donnant à voir ses aspects tant charnels, intellectuels que spirituels. Le transfert au romanesque emprunte les quêtes diverses des personnages réels et fictifs que le texte cherche à actualiser. La vérité dite historique est bien là, mais elle se trouve adaptée aux fins de l'intrigue et de l'histoire qui la sous-tend.

Par ailleurs, ce vouloir dire autrement, cet énoncé d'un non-dit, cette esthétique confondue à une éthique que nous avons évoqués lors de notre analyse de *Néfertiti* et de *Catilina*, impliquent que le texte a, au même titre que le discours historiographique, une vertu d'élucidation, c'est-à-dire qu'il propose lui aussi sa propre interprétation des événements de l'histoire ancienne, sa propre vision des figures de cette histoire. Cette interprétation et cette

vision prennent forme dans les nouveaux paramètres d'une liberté contrôlée que le romanesque permet. Les personnages et les faits prennent place là où imaginaire et érudition se complètent pour créer une narration à caractère tant intimiste qu'épique. En outre, l'usage, par exemple, d'un «je» énonciatif qui décrit le réel ancien comme lieu de sa propre expérience, et l'ajout de données fictives compensatoires (création d'un poème apocryphe, d'un narrateur-témoin, changement du statut historico-politique d'une figure de l'histoire ancienne) permet une reconstitution des données historiques sous un jour moins formel et plus projectif. La lecture que propose le roman laisse donc la porte ouverte à des interprétations non limitatives, comme si plusieurs points de vue étaient possibles, pour autant que la diégèse en assume les présupposés et les corollaires.

De plus, comme de nombreux historiens se plaisent à le souligner, l'Histoire qu'ils nous racontent est vue avec les yeux d'aujourd'hui. Leur expérience d'homme du XX^e siècle et leur pratique d'historien sont indissociables dans leur compréhension de ce passé lointain. Ainsi, plutôt qu'une correspondance entre les époques que le discours de l'historien ne peut manquer d'établir, le roman, quant à lui, ne fait que la suggérer et ce, à travers la mise en scène

spontanée d'enjeux immémoriaux tant sociaux qu'individuels toujours pertinents à l'esprit du lecteur d'aujourd'hui: les luttes de pouvoir, les valeurs, l'amour, la mort, la liberté, la souffrance, le rêve, le sacré. L'univers représenté dans le récit deviendra dans une certaine mesure le reflet de notre propre monde par le constat de certaines similitudes que le temps a peut-être transformées, amoindries, mais non pas effacées. Ainsi, ces cas de procédé de fictionnalisation que nous avons étudiés (création de scène, ajouts de données, transpositions de fragments de textes antiques) se veulent aussi procédés romanesques de mise à jour de cette communauté entre les anciens et les modernes.

En indiquant certains écarts, en commentant certaines transpositions, le péri-texte auctorial fait en quelque sorte le lien en ces deux discours que sont celui de l'historien et du romancier, mettant de cette manière en évidence, au regard du lecteur, le caractère composite du récit, fictif et historique. En ce sens, l'aveu péri-textuel d'une dissimilitude entre les deux discours relève plus de la mise en lumière d'une complémentarité que d'une opposition, complémentarité que le récit synthétise dans le produit fini qu'est le roman.

CHAPITRE VII

BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES MANIFESTATIONS

DE L'INTERTEXTUALITÉ

Les auteurs de notre corpus terminent parfois leur rétrospective des sources historiques du roman par une bibliographie. Ce dernier élément d'une compilation déjà riche accentue encore davantage le poids de l'intertextualité dans le processus d'élaboration du roman. Ce ne sont plus quelques volumes cités, ici et là, dans les notes ou dans les annexes, mais une série, parfois impressionnante, d'ouvrages que le lecteur présume être à la base des divers éléments historiques du récit. En fait, sur les 85 romans à l'étude, 30 présentent une bibliographie, dans certains cas, commentées par les auteurs⁴⁰⁵.

Dans un premier temps, la bibliographie réitère à son tour les connaissances du romancier quant à la civilisation

⁴⁰⁵ Voir trois exemples de bibliographie à l'Annexe H.

mise en scène dans le roman. Ce genre d'ultime annexe péritextuelle a de plus pour effet de suggérer au lecteur d'autres lectures, donnant pour incomplet le seul discours romanesque comme document historique. Dans la vision du romancier, l'œuvre n'a fait qu'esquisser certaines données, certains problèmes que le discours historiographique se charge d'explorer, d'analyser plus en profondeur, selon les méthodes qui lui sont propres⁴⁰⁶. Ainsi, la vocation didactique du roman historique sur l'Antiquité s'articule également à travers le vœu des différents auteurs de susciter, chez leurs lecteurs, un intérêt pour l'histoire des civilisations anciennes. Le narrataire «idéal» pourra lire certains des ouvrages cités en bibliographie pour accroître ses connaissances sur l'Antiquité, faire même le point sur les questions que le roman n'a fait qu'effleurer. Certes, on sait que la plupart des lecteurs n'iront pas consulter les volumes mentionnés dans la bibliographie, se contentant tout simplement de lire le roman, ce qui laisse entendre aussi que la bibliographie n'est pas nécessaire à une meilleure compréhension du texte mais qu'elle se veut davantage un outil d'information mis à la disposition du lecteur. Au narrataire idéal, on suggère par conséquent une lecture

⁴⁰⁶ À ce sujet, voir Rouland, *Les lauriers de cendre*, op.cit., p. 426.

idéale que la bibliographie met en forme. En ce sens, l'incomplétude du roman que l'annexe bibliographique laisse entendre, en proposant d'autres textes en ajout au récit, s'inscrit également dans un souci d'accréditation du discours de l'œuvre qui laisse voir les documents à caractère historique ayant servi à sa composition. En d'autres mots, le romancier, en présentant cette liste d'ouvrages en appendice à son récit, crée par le fait même un effet référentiel; il inscrit son roman dans la catégorie des textes qui reposent sur une certaine pratique, ici, l'écriture de l'Histoire. Ainsi, aux yeux du lecteur et des confères historiens, la mise en scène du discours de l'historiographie au sein du roman gagne en crédibilité. Toutefois le statut du texte qualifié de «roman» ne s'en trouve pas modifié, il reste une œuvre de fiction.

En un certain sens, on pourrait même dire que, par la bibliographie, l'auteur procède aussi comme s'il faisait un appel à la vérification de la concordance entre les données du roman et ce que les documents antiques et les monographies d'historiens peuvent en dire, ouvrant toute grande la porte à ce que Carlo Ginzburg appelle «l'épreuve du contrôle de

l'adéquation⁴⁰⁷». La bibliographie se veut un outil virtuel de confirmation ou d'infirmité de la vraisemblance et de la véridicité de l'œuvre, mis à la disposition du lecteur et des collègues historiens ou archéologues. Tous ont le loisir de juger des forces et des carences du discours romanesque relativement au discours de l'Histoire, par la mise en parallèle du texte et des ouvrages de référence.

En examinant, par ailleurs, les différentes bibliographies en appendice aux récits sur l'Antiquité romaine, principal contexte de notre corpus avec 48 romans, on remarque la mention récurrente de certains ouvrages de base pour celui qui souhaite parler adéquatement de l'histoire de la Rome ancienne: *Histoire naturelle* de Plin l'Ancien, *Histoire romaine* de Dion Cassius, *La vie des douze Césars* de Suétone, *Histoire romaine* de Tite Live, *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe, *Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire* de Carcopino. La mention répétée de ces ouvrages de référence est un signe que les auteurs puisent aux mêmes sources historiographiques pour construire leur roman, et ce, tant du point de vue des données contextuelles à transposer

⁴⁰⁷ Carlo Ginzburg, «Montrer et citer», *Le Débat*, n° 56, septembre-octobre 1989, p. 44.

dans leur récit que de celles relatives à l'existence des figures historiques qui en sont les principaux protagonistes.

La consultation, par les romanciers, des ouvrages cités plus haut pour la re-crédation diégétique des lieux et des époques et, tout spécialement, le fait que nombre de récits évoquent de manière plus ou moins centrale la vie d'un même personnage historique, ont par ailleurs pour résultat que l'amateur de ce genre de roman éprouve à la lecture des œuvres l'impression du déjà lu, d'une narration devenue à la longue presque familière puisque reprise, développée, modifiée, complétée, au sein de plusieurs romans. Chaque récit semble ainsi représenter la portion d'un canevas dont l'écriture se ramifie en différents épisodes ou versions, certains plus concordants que d'autres. La réapparition d'un même personnage, comme César, Claude, Agrippine ou Néron ou même Néfertiti et Akhenaton si l'on pense aux récits sur l'Égypte des pharaons, fait en sorte que les romans s'interpellent, suggérant, au regard du lecteur assidu de ce genre de récit, une certaine continuité intertextuelle entre les divers romans, et ce, même s'ils ont été rédigés par des auteurs différents. D'ailleurs, précisons qu'aucun lien direct n'est établi entre les récits dans les péritextes

auctoriaux, on ne retrouve pas, à quelques exceptions près⁴⁰⁸, la citation d'un autre roman historique sur l'Antiquité traitant des mêmes personnages ou des même événements dans les bibliographies ou, encore, dans les préfaces et post-faces. Si le romancier a lu des romans portant sur les mêmes personnages, les mêmes épisodes de l'Histoire, il en est rarement question dans les péritextes auctoriaux.

Pour mieux comprendre cette complémentarité des œuvres entre elles, complémentarité qui reste implicite puisque l'auteur n'en fait pas mention dans les annexes ou la bibliographie, mais que le lecteur découvre en lisant plusieurs romans situés dans un même contexte historico-temporel, prenons l'exemple de César et de la façon dont il est présenté dans divers romans. Au départ, on s'aperçoit que les textes mettent en scène, dans leur ensemble, bon nombre d'épisodes de sa vie publique, de ses débuts à son assassinat aux Ides de mars en 44 av. J.-C., en passant par ses différentes campagnes, en Gaule et en Égypte. Dans *Les lauriers de cendre* de Norbert Rouland, le lecteur voit César

⁴⁰⁸ Trois romans sur quatre-vingt-cinq donnent en référence le titre d'un roman historique sur l'Antiquité: de Jeanne Champion, *La Maison Germanicus* (op.cit.), d'Hortense Dufour, *Moi. Néron* (op.cit.) et enfin, de Claude Rappe, *Salomon. Le roi des femmes* (op.cit.). Parmi les romans cités, mentionnons *Mémoires d'Agrippine* de Pierre Grimal (op.cit.), *Néropolis. Roman des temps néroniens* de Monteilhet (op.cit.), ainsi que *Les reines noires* de Jacqueline Kellen.

par l'entremise d'un narrateur omniscient. À sa première apparition, il est à peine âgé de treize ans, un peu plus loin dans le volume, le lecteur revoit César, adulte, cette fois lors du procès contre Dolabella, proconsul de Macédoine, accusé d'extorsion. Au cours du récit, le narrateur omniscient entretient épisodiquement le lecteur au sujet de la personnalité de César, du faste et de l'entregent dont il faisait preuve, de sa popularité auprès de la plèbe. En conclusion, il épilogue sur sa lente mais indéfectible montée vers le consulat.

Dans les *Mémoires de T. Pomponius Atticus* de Pierre Grimal, le lecteur retrouve César, cette fois lors de l'épisode de la conjuration de Catilina en 63 av. J.-C. Là encore, il est question de l'ascension de César vers le consulat et, notamment, de son opportunisme politique à la suite de l'échec de Catilina. Son évocation de la vie de César se termine par le récit de son assassinat. Atticus, le narrateur, analyse les sentiments de César et de Brutus, et le fait que, à l'exemple de ce dernier, Cicéron se soit réjoui de la mort de César. Cinq autres récits traitent également de l'épisode de l'assassinat, mais de manière plus centrale: *La Putain des dieux* de Michel Cazenave, *Moi, César* de Jacques de Bourbon Busset, *Les louves du Palatin* de Jean-

Pierre Néraudau, *L'Égyptienne, moi, Cléopâtre, reine de Makhali Phal*, enfin, de Roger Caratini, *Jules César. Le crépuscule du dieu*, dernier roman d'une trilogie consacrée à César. Dans *Catilina ou la gloire dérobée* d'Yves Guéna, le lecteur assiste cette fois, par l'intermédiaire de Flavius, personnage fictif, aux fêtes du triomphe de César, à Rome, à la suite de ses victoires éclatantes en Gaule, en Égypte et en Espagne.

Quatre romans couvrent, pour leur part, chacune des campagnes de César en Gaule, de la première invasion des Germains en 57 av. J.-C. à la défaite finale de Vercingétorix en 52 av. J.-C. (Vercingétorix que le lecteur a vu «men[er] étrangler⁴⁰⁹» par les soldats de César dans *Catilina ou la gloire dérobée*). Le *Druide* de Violaine Vanoyeke trace un compte-rendu des trois premières campagnes. Dans *Les portes de Gergovie*, Michel Peyramaure s'attarde, quant à lui, à la défaite ultime de Vercingétorix. Georges Bordonove, dans *Deux cents chevaux dorés*, raconte, à son tour, la période qui précéda puis embrassa la fameuse campagne contre les Vénètes, seconde campagne qui fut particulièrement éprouvante pour César et ses troupes. Enfin, dans les *Mémoires d'un Parisien*

⁴⁰⁹ Guéna, *Catilina*, *op.cit.*, p. 22.

de Lutèce de Joël Schmidt, le narrateur, Marcus Aurelius, évoque la vie de son arrière-grand-père, Camulogène, héros de l'indépendance gauloise, notamment l'attitude intransigeante qu'il a adoptée lors de l'entrée de César à Lutèce, en 52 av. J.-C.

Comme le révèlent ces quelques exemples, le portrait de Jules César se développe et se complète au fil des romans; le lecteur assidu de roman historique portant sur l'Antiquité romaine compose et recompose ce même portrait au fur et à mesure des ajouts et des modifications qui peuplent ses différentes lectures. Ici, l'impression de familiarité résulte de la réapparition constante du personnage de César et ce, même si les épisodes varient ou que les différents portraits ne coïncident pas. En retrouvant le personnage de César, le lecteur se sent aussitôt en pays de connaissance, un peu comme avec le personnage du détective dans le roman policier; l'univers du récit acquiert une dimension intertextuelle en se faisant l'écho des romans lus précédemment et de la matière historiographique dont s'inspirent les différents auteurs.

Ce constat d'un certain niveau de similitude entre les divers récits, assuré par la présence d'un même personnage,

d'un même événement dans nombre d'entre eux, est somme toute tributaire de la récurrence des événements et des personnages majeurs de l'histoire antique. Il faut se rappeler que l'histoire ancienne, telle que représentée dans les divers récits, est avant tout une histoire politico-événementielle mettant en scène un nombre limité de protagonistes. Pour Rome, on peut citer les grandes familles patriciennes, celles des empereurs, les Julio-Claudiens, les Antonins, les Flaviens, les Sévères. Pour les romans sur l'Égypte ancienne, on pourrait parler des différentes dynasties, spécialement celles d'Aménophis (Akhenaton) et de Ramsès souvent mises en scène dans les récits sur cette période de l'histoire égyptienne. Tous ces hommes et ces femmes évoluent dans un univers restreint, celui du prince, univers que le romancier reconstitue, à partir de la chronologie officielle, des interprétations parfois contradictoires des historiens et selon les préoccupations, convictions et visées qui lui sont propres.

En définitive, le texte des romans repose sur le constat de la «redite d'un même», issu du discours de l'Histoire, par une intertextualité présente sur les plans vertical et horizontal. Le premier fait référence à la bibliographie, les documents consultés et les informations utiles au récit; le

second, implicite, dégage une sorte de communauté des textes tant par le choix des personnages que celui des thèmes et des événements. En ce sens, la bibliographie, ultime annexe auctoriale, réitère à sa façon la genèse du roman, genèse déjà évoquée dans le péri-texte, tout en laissant la porte ouverte à d'autres lectures et à un approfondissement du sujet. De façon similaire, une lecture ramenant sans cesse les mêmes personnages crée à son tour une autre bibliographie, non écrite, romanesque cette fois, où le sous-genre *roman historique sur l'Antiquité* prend pleinement son sens aux yeux des fervents de ce type de récit. Lorsque nous disions, au début de cette thèse, qu'être amateur de roman historique n'implique nullement être amateur de roman historique sur l'Antiquité, et que le choix de ce contexte dépend de critères que seul le lecteur est apte à définir, peut-être cette familiarité des récits entre eux, par la présence des mêmes personnages, des mêmes événements, constitue-t-elle l'un de ces critères informels qui attirent le fervent de ce type de récit. Le lecteur de romans historiques sur l'Antiquité aimerait, au même titre que l'amateur d'études historiographiques, qu'on lui raconte une même histoire selon divers points de vue, la réapparition des mêmes personnages et contextes historiques participant, à ses yeux, à l'esthétique du texte comme genre.

CONCLUSION

Au regard du public, le monde antique évoque un univers disparu, perçu à travers le prisme de l'étrange, de l'exotisme, et ce, malgré la filiation intime qui existe entre les composantes de nos sociétés modernes et celles des peuples anciens. Semblable à un décor de théâtre, le monde antique projette, au cœur de l'imaginaire collectif, la vision d'un univers en carton-pâte où le réel bascule du côté de l'illusion et du mirage. Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, l'Antiquité apparaît aussi, en raison de sa longue prise en charge par les études dites classiques, comme le lieu d'épanouissement d'une culture élitiste, réservée à un petit groupe d'initiés, ceux notamment que la philosophie, la philologie, la rhétorique, l'archéologie passionnent. Pour le vaste public, elle semble ainsi une époque aux «innombrables altérités et divergences»⁴¹⁰, dont la fréquentation est surtout réservée aux seuls érudits, spécialistes des civilisations anciennes. Une part de la

⁴¹⁰ Rouland, *Les lauriers de cendre*, op.cit., p. 421.

tâche des historiens et des archéologues qui se consacrent à cette période de l'histoire de l'humanité consiste par conséquent à faire en sorte que l'Antiquité soit mieux comprise, davantage étudiée, qu'elle devienne en somme aussi populaire que le Moyen Âge ou les temps modernes. Pour y parvenir, les auteurs, la plupart œuvrant dans une des professions du vaste domaine des études anciennes (histoire, archéologie, anthropologie, langues et littératures anciennes), ont choisi la voie du romanesque, cette forme d'écriture ayant l'avantage de rejoindre un large public, celui des amateurs de roman historique. Prenant notamment exemple sur *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, ces historiens-romanciers racontent à leur tour l'Antiquité, ses figures légendaires ou peu connues, à ce public lecteur intéressé par l'Histoire.

En choisissant de faire connaître par la fiction l'Antiquité, les auteurs doivent cependant tenir compte de la société actuelle, de la culture ambiante. D'une part, en tant que professionnels de la science historique, tous savent que l'Histoire est un domaine où la rigueur et la véridicité des faits sont essentielles, la transposition de données historiographiques dans le roman devra donc s'accomplir dans un souci d'authenticité. D'autre part, le public lecteur de plus en plus scolarisé peut difficilement ignorer que le roman dit

«historique» doit se référer à l'Histoire comme telle, et ce, même si le texte ne met pas en scène des personnages et des événements attestés par cette même Histoire. Le lecteur de roman historique souhaite avant tout un récit qui a le pouvoir de représenter le passé dans son immanence tout en ne manquant pas de le renseigner sur ce même passé. À ses yeux, le simulacre de la représentation romanesque doit présumément s'appuyer sur des données historiographiques, ne serait-ce que du point de vue contextuel. Par leur forme de présentation, texte et périphrase, les romans historiques de notre corpus s'incrinvent selon ces deux *a priori*. Par la page couverture et la quatrième de couverture, l'éditeur tente schématiquement de gagner la confiance du lecteur, en l'assurant que le récit qu'il va lire, quoique fictif, s'appuie néanmoins sur l'Histoire, n'hésitant pas à souligner le haut potentiel d'historicité que renferme le roman ainsi que les compétences de l'auteur. Par le discours du *prière d'insérer*, l'éditeur joue entre autres la carte de l'évasion, de l'exotisme, de la profondeur de la réflexion qui se dégage du texte, tout en ne manquant pas indirectement de promettre, par la lecture du livre, une meilleure compréhension de ces civilisations d'un autre temps. Le roman historique sur l'Antiquité est ainsi présenté au public selon son caractère

fictif et historique, cette polarité du texte participant à la réclame du genre comme tel.

Par les annexes au récit (arbre généalogique, carte, plan, préface, postface, notes infrapaginales et terminales, bibliographie), l'historien-romancier commente son texte du point de vue de cette même historicité, faisant ainsi en sorte d'instaurer une double lecture du roman, un récit de nature fictive et poétique⁴¹¹ qui a de plus la particularité de renseigner sur tel personnage de l'Antiquité, sur tel événement majeur ou période de l'histoire des civilisations anciennes. Le romancier comme l'éditeur s'emploient à faire valoir le caractère composite du roman, en faisant appel à certaines procédures éprouvées, tels le choix d'une illustration de couverture qui reproduit un monument ou un buste antique où transparait l'aspect documentaire du texte, le rappel dans les annexes auctoriales (comme dans le *prière d'insérer*) des événements historiques à l'origine de la trame du récit, la mention des sources, l'énoncé d'hypothèses en appui à certaines développements diégétiques, le renvoi à des

⁴¹¹ Comme nous l'avons mentionné à la page 30 de notre introduction, par poétique, nous entendons ce qui a trait aux propriétés du discours romanesque dans son expression et sa signification, ce qui relève d'une intentionnalité consciente et inconsciente de la part de l'auteur: le style, les images employées, les thèmes illustrés, la polysémie que met en œuvre le texte du roman, en somme ce qui concourt à sa cohérence esthétique et philosophique.

ouvrages de référence pour approfondir certains sujets, les notes en complément au texte du roman. De cette façon, tout est mis en œuvre dans le péri-texte pour que le lecteur ait conscience que le récit a demandé de la part de son auteur un travail de collecte et d'interprétation de données historiographiques et, en conséquence, que le discours du roman fait montre d'une fiabilité du point de vue de l'Histoire. Sous cet éclairage des péri-textes éditorial et auctorial, le récit n'en apparaît que plus crédible, sa représentation du monde antique prenant appui sur un savoir historiographique constamment mis en évidence par les différentes composantes de l'appareil péri-textuel.

Pour l'heure, si nous reprenons brièvement les éléments mis en place dans les différents chapitres de notre thèse, une certaine image du texte émerge, image propre à ce type de récit très particulier qu'est le roman historique sur l'Antiquité. Premièrement, en ce qui a trait aux titres référant à des noms propres historiques, titres majoritaires dans notre corpus, il s'agit par l'effet du titre et de l'illustration qui l'accompagne de faire en sorte de mettre aussitôt le lecteur sur la piste du genre de roman qu'on lui propose, c'est-à-dire un roman historique ayant pour cadre l'Antiquité et dont le héros est le plus souvent une figure

connue de l'histoire ancienne. L'intitulé et l'illustration de couverture annoncent d'entrée de jeu un univers investi par l'Histoire dans ce qu'il a de plus reconnaissable: la plupart du temps un héros, personnage de premier plan de l'Antiquité, une couverture aux détails évocateurs de l'histoire des civilisations anciennes. En parallèle, la quatrième de couverture a soin de rappeler au lecteur ce qu'il a pu oublier sur ces mondes anciens, en situant le personnage du titre dans le contexte précis de la diégèse: temporalité (n siècle av. ou ap. J.-C., sous le règne de tel empereur, tel roi, tel pharaon), lieu (Rome, Thèbes, Alexandrie, Jérusalem, Lutèce, Babylone, Athènes), circonstances, événements majeurs mis en scène dans le récit (lutte pour le pouvoir, événements d'ordre politique et affectif, chronique d'un règne, d'une conquête, émergence d'une nouvelle religion). Le titre, l'illustration et le sommaire de couverture visent non seulement à créer un effet d'authentification avant que ne s'amorce la lecture du roman, mais aussi à séduire le lecteur, amateur de roman historique, en tablant sur certaines attentes de sa part. On propose au lecteur une reconstitution fictive respectueuse de l'histoire ancienne où prennent vie et sens des figures et des lieux autrefois mythiques. Dans le même esprit, le *prière d'insérer* souligne la pertinence de l'analyse psychologique et de la

reconstitution du quotidien des gens de cette époque, de façon à établir certaines correspondances entre leurs quêtes et les nôtres. De cette manière, le péri-texte éditorial prévient le lecteur de l'ambiance du récit, le préparant à la lecture du texte ainsi qu'à la consultation du péri-texte auctorial en complément au roman. Comme la première et la quatrième de couverture le proclament, il y a là une fiction à lire, des personnages et des hommes d'une autre époque, à connaître justement et différemment.

À cette première image de l'œuvre que projette le péri-texte éditorial se joignent les annexes au récit qui, à leur tour, abordent de concert l'aspect référentiel du texte: c'est-à-dire l'Histoire dans laquelle baigne la diégèse du roman. Ainsi, à l'annonce sur la quatrième de couverture de l'expertise du romancier succède aussitôt, en appui, les informations contenues dans le péri-texte auctorial qui témoignent de ce savoir revendiqué dans le *prière d'insérer* et certainement attendu par le lecteur. Chaque annexe joue dès lors un rôle par rapport au texte du roman. L'arbre, la carte, le plan et la chronologie assistent le lecteur dans son parcours de l'univers de l'œuvre: ses particularités généalogiques, toponymiques, temporelles et événementielles, le relief et la nature des espaces où se déroulent certains

événements cruciaux du récit, le cadre de vie de ses personnages, les dates et les éléments en rapport avec la diégèse. En tant qu'outil de consultation, ce type d'annexe a pour effet d'introduire dans le roman des pratiques historiennes à caractère davantage scientifique. L'historien-romancier donne ainsi au lecteur un aperçu des connaissances de première ligne sur lesquelles se fonde la diégèse de son roman. De cette manière, un ensemble de données utiles, en liaison avec certains aspects de l'Histoire, apparaît aussitôt en complémentarité avec le récit. Par exemple, tel lieu ancien au toponyme exotique sera, par la carte en annexe, situé selon des paramètres précis, savants, intégré dans un espace territorial mieux connu, rendu plus tangible aux yeux du lecteur.

Quant à certains signaux au seuil du récit ou encore à l'intérieur du roman, comme les dédicaces, les épigraphes et les différents titres de chapitre, tous concourent à renforcer la pertinence historique de la représentation textuelle. La dédicace accrédite le statut tant social que professionnel de l'auteur, geste public à l'avant-scène du texte où l'historien-romancier marque sa déférence et sa gratitude envers le milieu familial et intellectuel qui est le sien. S'ensuivent immédiatement les épigraphes et les

intertitres qui ont pour fonction d'ouvrir le texte à certaines données en écho au récit. Du reste, l'épigraphe et l'intertitularité participent de concert au dévoilement de la raison d'être du texte, en signalant en début de roman et de chapitre des aspects matériels, thématiques ou philosophiques du récit. Elles mettent en relief notamment certains enjeux propres à l'histoire des civilisations anciennes, enjeux que le roman reprend dans sa mise en scène d'événements d'importance ou de périodes charnières de l'histoire antique. Les nombreuses épigraphes faisant référence à des auteurs anciens ont en outre pour effet de réaffirmer, indirectement, les compétences de l'auteur citant, en assurant de nouveau le lecteur qu'il possède la culture en rapport avec cette époque. Ainsi, avant même le contenu plus élaboré des préfaces, des postfaces et des notes, le péri-texte auctorial, par ces signaux pré- et intradiégétiques que sont l'épigraphe et l'intertitre, initie le lecteur à la dimension intertextuelle des récits. La citation d'auteurs anciens ou modernes, l'utilisation d'intertitres comme autant d'instantanés glissés en cours du récit facilitent la compréhension des contextes historico-temporels que la diégèse réactualise.

Comme nous avons pu le voir au chapitre IV, par les notes infrapaginales et terminales, le romancier se permet

d'entrer directement en communication avec le narrataire-lecteur en cours de récit, et ce, afin d'approfondir certains aspects ou données du texte. Les connaissances qui président à la représentation textuelle sont dès lors formulées ouvertement de manière à creuser ou élucider certains points du réel ancien tel qu'il est mis en œuvre dans le roman. C'est surtout à travers les notes que se manifeste le plus explicitement ce souci des auteurs d'expliquer les particularités des sociétés anciennes, les assises de certains événements consacrés, les enjeux socio-politiques qui en découlent. L'historien-romancier commente tel point ou aspect de la diégèse tout en faisant apparaître d'autres éléments en concomitance, que le lecteur pourra même à son tour approfondir en consultant les ouvrages mentionnés en épilogue à certaines notes.

En tant que pratique de l'Histoire par l'historien-romancier, l'appareil de notes permet que se fonde cette double lecture du roman que nous avons évoquée plus haut : cette fiction que l'on propose au lecteur et qui a l'avantage de renseigner tant sur l'existence de personnages antiques que sur le mode de vie de peuples anciens. Par ce complément d'information, le roman historique sur l'Antiquité marque de nouveau l'importance du discours de l'Histoire dans

l'élaboration du récit, discours où l'auteur a puisé une multitude de détails aptes à assurer l'à-propos de la reconstitution romanesque et que l'annexe bibliographique reconduit à la toute fin du livre en citant les ouvrages de référence. En invitant le lecteur à interrompre sa lecture du récit et à lire quelque chose qui ne lui est pas constitutif, dont la teneur lui est matériellement et conceptuellement étrangère, le renvoi en bas de page ou à la suite du texte signale sur le mode de la rupture ce qui relève du roman (le récit interrompu) et ce qui est de nature strictement documentaire (la note à consulter), l'un et l'autre ayant des visées différentes. Comme le précise Käte Hamburger, la représentation romanesque vise à recréer la vie dans son mouvement et son immédiateté⁴¹², tandis que les notes élaborées en bas de page ou en fin de volume amorcent, dans une perspective contemporaine, une réflexion sur l'époque mise en scène dans le roman. De plus, par leur évocation de certaines données n'ayant pas un rapport direct avec la diégèse (comme les informations concernant l'histoire des Wisigoths à travers les siècles dans *Soleils barbares* de Norbert Rouland⁴¹³), les notes détaillées comme certains

⁴¹² Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op.cit., p. 143.

⁴¹³ Rouland, *Soleils barbares*, op.cit., p. 417-421.

renseignements sur l'Histoire offerts dans les préfaces et les postfaces renvoient le lecteur non pas au roman mais à leur contenu informatif sans plus. À travers les notes infrapaginales et terminales se joue une grande part de la vocation pédagogique du roman historique sur l'Antiquité, puisque celles-ci font étalage d'un savoir diversifié à partager impérativement avec le narrataire-lecteur et ce, en simultanéité avec sa lecture du récit.

Quant au discours des annexes: avant-propos, conclusions, préfaces, postfaces, note de l'auteur en appendice au récit, il permet à l'historien-romancier de revenir avec plus d'exactitude sur la nature du texte qu'il propose ou qu'il a proposé au lecteur, et ce, tant du point de vue de son statut d'«œuvre romanesque» que de sa concordance avec le discours de l'Histoire. Ainsi, après avoir énoncé le caractère prioritairement fictif du texte, l'auteur indique de manière générale la façon dont il a pris en compte les données officielles de l'Histoire dans son roman. Il expose alors brièvement au lecteur les *a priori* sur lesquels se fondent sa fiction: rappel des événements attestés ainsi que des données contextuelles d'origine (circonstances socio-politiques qui président à la trame du récit, rôles et nature des personnages historiques mis en

scène dans le roman, évocation des institutions, des croyances en écho à la diégèse). On souligne parfois l'impossibilité de trouver certains renseignements dans la documentation consultée, ainsi que les hypothèses développées, ou même les interprétations privilégiées comme nous avons pu le voir pour les récits de Guy Rachet et d'Yves Guéna, *Néfertiti. Reine du Nil*, *Catilina ou la gloire dérobée*. De la sorte, l'historien-romancier signifie au lecteur que son texte, quoique fictif, projette tout de même une image cohérente de l'histoire ancienne, image qui lui a demandé une recherche préalable et qui repose sur ses connaissances historiques et épistémologiques.

À ces commentaires péritextuels qui visent à caractériser et à situer le texte dans ses grandes lignes s'ajoutent ceux traitant des modifications ponctuelles opérées au discours de l'Histoire lors de la transposition romanesque, certains auteurs faisant état des écarts qu'ils se sont permis. Tout est mis en œuvre dans le discours des annexes pour que ces variantes historico-romanesques n'en apparaissent que plus légitimes sur le plan de la diégèse. En signalant au lecteur ce qui est vrai et ce qui est faux, l'auteur marque dans un premier temps l'autorité que le discours de l'Histoire exerce sur la trame de son récit. Dans

un deuxième temps, toutefois, l'auteur inscrit aussi son roman dans une herméneutique particulière, s'expliquant au regard du public et des confrères historiens sur la raison d'être de ces modifications et des interprétations qui pourraient en découler.

Notre analyse des grands axes de présentation des textes dans les préfaces et les postfaces, ainsi que des exemples de modifications historico-diégétiques, nous a permis d'identifier certains traits de l'écriture de ce type de récit. Face aux contraintes qu'impose le discours de l'Histoire sur l'écriture du roman, les auteurs parlent d'une liberté contrôlée. Liberté qui, dans le cadre de la fiction romanesque, permet de combler certaines lacunes et silences du discours historiographique. L'historien devenu romancier peut révéler les pensées des personnages historiques par l'usage de la focalisation interne; au moyen de cette technique narrative, le personnage historique acquiert une profondeur particulière que seul permet le récit de fiction. De la même façon, l'historien-romancier a aussi la possibilité de mettre en œuvre certaines hypothèses ou une vision renouvelée de faits de l'histoire antique.

À ce sujet, les auteurs font valoir trois grands motifs qui président à l'écriture de romans à caractère biographique (chronique d'un règne, journal, mémoire, récit de conquêtes, épopée guerrière, politique, philosophique, artistique, mettant en scène une figure historique). En premier lieu, le roman servira à faire connaître ou à rendre justice à un personnage de l'Antiquité, comme nous avons pu le voir pour la philosophe Hypatie dans le récit de Jean Marcel ou le Néron d'Hortense Dufour. Deuxièmement, le récit assurera une certaine démythification du passé en proposant au lecteur un portrait davantage réaliste d'une figure du monde antique (comme c'est le cas pour la Bérénice de Danielle Delouche ou les César de Michel Peyramaure et de Roger Caratini). Troisièmement, le roman utilisera l'allégorisation ou l'exemplification pour mettre en lumière certains traits primordiaux de la nature humaine dont semblent représentatives certaines figures de l'Antiquité. Les lecteurs pourront voir en somme ce qui traduit en eux des comportements ou des quêtes propres aux hommes de tous les temps (par exemple, l'Ovide de Vintilla Horia, l'Hadrien de Marguerite Yourcenar ou l'Alexandre le Grand de Maurice Druon). Les portraits-tableaux recréés selon ces visées spécifiques se voudront à la fois semblables et différents de ce que l'Histoire nous a appris à connaître des personnages en

question ou des événements dans lesquels ils se sont illustrés. L'historien-romancier opérant, si l'on peut dire, une surdétermination⁴¹⁴ du personnage en misant entre autres sur les non-dits, les ambiguïtés ou même les failles que recèle la documentation consultée. À ce propos, le personnage de César maintes fois exploité dans les romans est représentatif de ces reconstructions. Comme il s'agit d'une figure connue de l'Antiquité, sa représentation dans les romans s'inscrit dans le paradoxe d'une histoire déjà construite, mais qui reste toutefois à raconter encore et toujours différemment selon des points de vue originaux et variés. À ces visées concernant les personnages historiques s'en greffent d'autres relatives à la recreation des périodes, des mentalités, des croyances, ainsi que l'a fait Monique A. Berry dans son roman *Passions byzantines*. En somme, il s'agit de décrire le monde antique dans le continuum de ses pratiques sociales, culturelles et religieuses.

⁴¹⁴ Le terme de surdétermination est employé par Catherine Fuchs pour qualifier un type de figure interprétative où «deux [...] valeurs [...] se combinent [...] pour construire une unique signification globale, mixte, ambivalente» (*Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1991, p. 114). Dans notre analyse, ce terme fait référence au fait que du discours historiographique émane une certaine représentation, une certaine idée du personnage, qui, dans le roman, est écartée au profit d'une autre plus compatible avec le projet de l'auteur.

Le souci de fidélité à l'Histoire, que met en lumière l'appareil péritextuel dans sa présentation et ses commentaires sur le roman, nous permet par ailleurs de mieux comprendre ce que signifie pour les auteurs le genre du «roman historique», notamment la façon dont ceux-ci envisagent le problème de la vérité dans une œuvre de fiction qui fait appel à l'Histoire. La difficulté principale réside dans le fait que la majorité des héros mis en scène dans les romans sont des personnages aux actes déjà largement commentés dans divers ouvrages antiques et modernes, documentation dont le romancier doit évaluer la validité et la pertinence pour son récit. Certains auteurs soulèvent à cet égard le cas des textes d'époque faisant référence au problème du choix d'une traduction parmi les nombreuses versions proposées au cours des siècles. D'autres auteurs parlent du danger que l'information livrée dans certains textes anciens soit manipulée en fonction d'un public-cible, qu'elle serve en quelque sorte de propagande⁴¹⁵. Dans cet esprit, les romanciers doivent parfois ne pas se satisfaire de ce qui est mentionné dans certains volumes, les confronter à d'autres textes de la même époque, s'appuyer le plus souvent sur les

⁴¹⁵ Par exemple, les textes des *Actes des apôtres* auxquels Thierry Leroy se réfère pour l'écriture de son roman *Le testament de saint Luc* visaient à rendre responsable le peuple juif de la crucifixion de Jésus et à prouver la nature divine du Christ. L'auteur souligne ce problème dans un court texte en postface à son récit (p. 318).

ouvrages des spécialistes de la période concernée, afin de livrer une version de la vie de tel personnage de l'Antiquité ou de tel haut fait de l'histoire ancienne qui soit fidèle, tout en témoignant d'un certain recul par rapport à la documentation consultée. Par conséquent, il y a chez les historiens-romanciers une vérité à découvrir au sein des textes de référence, c'est-à-dire une image à compléter ou à déceler parmi toutes celles que propose la documentation existante.

À cette difficulté de la pertinence et de la validité de la documentation disponible qui servira à la trame du récit, s'ajoute le problème non moins crucial de la vérité telle qu'elle se manifeste dans la construction du récit intégrant une Histoire que l'on souhaite faire connaître sans pour autant la dénaturer. Certains auteurs, comme Pierre Grimal et Claire Lalouette, attribuent au roman historique une fonction de copie, de reproduction fidèle du passé. Presque tout dans la diégèse doit s'appuyer sur une référence. Le droit d'inventer se limite ainsi à l'incontournable obligation de produire, par le biais d'un discours à caractère esthétique, une histoire cohérente qui puisse séduire le lecteur de roman. Chez Claire Lalouette, mettre au premier plan la fonction de copie fait en sorte qu'elle «utilise le style

égyptien, les expressions, [...], les images, les métaphores usuelles de la langue⁴¹⁶» de l'Égypte ancienne dans ses deux volumes *Mémoires de Ramsès Le Grand* et de *Thoutmosis III*. Tous les événements racontés dans ces deux récits s'appuient sur des textes antiques. Aucun personnage n'y est fictif. Cela n'empêche pas cependant l'auteur de jouer sur l'imaginaire pour rendre sa chronique vivante. En témoigne l'emploi d'une narration à la première personne inventée. Peut-être faut-il voir dans ce respect rigoureux de la chronologie officielle une des nouvelles tendances du roman historique moderne écrit précisément par certains professionnels de la science historique.

D'autres auteurs font état d'une «vérité charnelle, matérielle⁴¹⁷», comme nous l'avons vu dans le cas du Moïse de Gérard Messadié, c'est-à-dire une vérité qui dissocie le personnage de la légende, lui redonne une temporalité et une humanité, intègre sa démarche à des impératifs socio-économiques et culturels. Le roman sert ainsi à matérialiser une Histoire prodigieuse en comblant les vides de cette même Histoire. Enfin, certains romanciers comme Jean Levi ou

⁴¹⁶ Lalouette, *Mémoires de Ramsès Le Grand*, op.cit., p. 8.

⁴¹⁷ Messadié, *Moïse. Un prince sans couronne*, op.cit., p. 10.

Jeanne Champion ont davantage le sentiment que la vérité est par nature ineffable, qu'elle est «multiple, changeante, imprévisible, [qu'on ne peut la saisir] que par intermittence, et cela grâce aux dates, aux faits relevés dans les travaux [...] des historiens⁴¹⁸». Pour ces auteurs, la vérité dite historique ne peut être qu'«omni-temporelle⁴¹⁹». L'interprétation retenue dans les ouvrages des historiens se révèle à la longue non immuable, ouverte sur d'autres interprétations, lesquelles surgiront vraisemblablement dans l'avenir. La vérité présente dans le texte du roman historique sera une vérité parmi tant d'autres, une vision possible des événements, des figures de l'histoire ancienne, nouveau sédiment de sens se déposant sur ceux qui sont déjà stratifiés et que d'autres voix recouvriront à nouveau dans un futur proche ou lointain. Tout cela laisse entendre que la vertu d'élucidation que nous avons attribuée au romanesque lors de notre analyse d'exemples de cas de fictionnalisation, cette interprétation que le roman propose à travers sa mise en scène de personnages et de faits, repose sur la redite unique et particulière de l'existence de certaines figures de l'Antiquité ou de certains épisodes de l'histoire ancienne.

⁴¹⁸ Champion, *La maison Germanicus*, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹⁹ Jean-François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1969, p. 108.

Ces figures et épisodes se veulent certes, à la fois originaux et traditionnels, imaginaires et historiques, mais en définitive révélateurs d'une certaine vision du passé antique telle que le romancier le conçoit. La vérité du roman sera autre que celle du discours de l'Histoire, si l'on peut dire à la fois poétique et philosophique⁴²⁰: l'auteur ayant en tête de saisir, au-delà de la chronique et de la réalité brute, l'essence de cette réalité, lui donnant dans ce dessein une couleur et une profondeur qui n'appartient qu'à lui, en tant que maître d'œuvre du roman.

En terminant, nous aimerions évoquer un commentaire de Michel Foucault dans *L'ordre du discours* qui nous semble s'appliquer avec justesse aux romans de notre corpus tels que présentés au public lecteur: c'est-à-dire, encore une fois, le choix des maisons d'édition et des auteurs de ne pas publier le roman sans un habillage péritextuel variable mais

⁴²⁰ Nous en trouvons un aperçu dans la façon dont Aristote distingue le travail du poète par rapport à celui de l'historien. Selon Aristote, «un historien [...] cherch[e] à relater des faits avérés, de préférence étayés par des témoignages ou, mieux, des preuves matérielles. En revanche, [...] [le] "poéticien" [...] c'est-à-dire tout homme habile dans l'art de la représentation, cherche à relater un enchaînement idéal d'événements, abstrait de la matérialité brute des faits, et dont le dessin est comme une épure de la réalité historique» (Jean-Michel Gouvard, *L'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 2001, p. 11). En ce sens, l'historien-romancier, dans son récit, cherche à représenter une version possible, médiatisée, de ce qui a pu avoir lieu dans le réel ancien. Ainsi, le savoir qui préside à la représentation textuelle est, en bout de ligne, transcendé sous l'effet de la polysémie que met en œuvre le texte du roman.

néanmoins plus marqué que pour bien d'autres catégories romanesques. Dans ce péri-texte où l'on insiste avant tout sur l'historicité du récit, auteurs comme éditeurs octroient à cet aspect du texte une importance primordiale, comme si la valeur du roman en dépendait pour une grande part. Afin de mieux comprendre cette volonté d'«authentification» du romanesque par une plus-value accordée à l'Histoire, reportons-nous à la séparation que Michel Foucault établit entre les différents discours entendus depuis l'aube des temps, discours qu'il qualifie d'«ordinaires» ou de «sérieux». Dans le premier cas, il s'agit de discours prononcés dans les échanges quotidiens, discours que l'on ne retient pas nécessairement, puisqu'ils ne sont pas mis en mémoire ou répertoriés. Dans le deuxième cas, il s'agit de discours que l'on retient en raison de leur statut même. Ainsi, selon Foucault, ces discours sérieux, dont relève naturellement le discours littéraire, sont «à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux⁴²¹». À titre de discours littéraire, le roman historique sur l'Antiquité, par ses commentaires péri-textuels abondants, tant auctoriaux qu'éditoriaux, confirme doublement son statut de discours sérieux. Le

⁴²¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24.

péritexte souligne l'aspect sérieux du roman en exploitant son caractère indubitablement historique.

D'ailleurs, Michel Foucault fait valoir que ces discours sérieux qui postulent certaines significations en référence à d'autres discours, résultent d'une volonté de vérité qui ne «cesse de se renforcer, de devenir plus profonde et plus incontournable⁴²²» dans nos sociétés actuelles. En soulignant le fond d'exactitude sur lequel repose le récit, le roman historique sur l'Antiquité s'inscrit à sa manière dans ce souci de vérité cher à nos sociétés modernes. Le roman n'est plus seulement romanesque, mais aussi discours historiographique. Il éclaire le lecteur sur l'époque antique, ses figures emblématiques, le mode de vie des peuples anciens. Du reste, le fait que la majorité des auteurs fassent métier d'historien et d'archéologue participe de l'entreprise de faire de la fiction un outil de connaissance, d'enseignement de l'histoire ancienne. On retrouve là le rôle coutumier dévolu au roman historique: soit divertir tout en instruisant. En outre, on peut présumer que l'accent que met l'appareil péritextuel sur l'historicité du récit répond aux attentes du public lecteur d'aujourd'hui, lequel souhaite la

⁴²² *Ibid.*, p. 21.

mise en relief de cet aspect du texte dans la présentation du volume⁴²³. Si, dans un premier temps, le péri-texte accrédite le roman dans son aspect historique, il lui octroie aussi une valeur constructive, comme si l'œuvre ainsi présentée était une pierre de plus dans le long processus de compréhension des civilisations antiques, processus auquel le lecteur s'inscrit d'emblée en montrant un intérêt pour l'histoire ancienne et en choisissant de lire ce genre de fiction. En ce sens, on pourrait faire un parallèle avec la façon dont la science est prise en charge par les différents discours selon qu'ils s'adressent à un public d'initiés ou au grand public. Si, dans le premier cas, il s'agit strictement de publications spécialisées, pour ce qui est de la population en général, une grande variété de médias et de techniques sont mis à contribution: documentaires télévisés, jeux, fictions cinématographiques mettant en scène certaines découvertes scientifiques de première ligne, etc. Ainsi, au même titre qu'il y a un roman de la science, il y a aussi un roman de l'Histoire qu'assume pleinement le péri-texte du roman historique sur l'Antiquité et qui s'exprime par ce

⁴²³ En appui à cette remarque citons cette anecdote qui m'a été racontée. Un usager de l'une des bibliothèques publiques de la ville de Montréal emprunte le roman de Christian Jacq, *Ramsès* (Paris, Laffont, 1995) auquel s'ajoute un supplément hors texte, un fascicule de 61 pages. L'employé lui demande: voulez-vous le supplément? La dame répond surprise «bien sûr je le prends!» Comme si le roman n'était pas complet sans ce petit texte informatif sur l'Égypte des pharaons.

souci des auteurs d'expliquer à un large public le monde antique en mettant l'accent sur l'aspect référentiel des récits.

Par ailleurs, comment interpréter le fait de privilégier le roman comme «véhicule» de l'Histoire? Qu'est-ce que le roman permet que l'Histoire n'autorise pas? Dans un premier temps et en ce qui concerne les nombreux récits à caractère biographique, mentionnons que ceux-ci comportent des échappées interprétatives qui permettent de rétablir l'unité d'une vie, échappées que l'auteur ne se permet pas dans sa pratique d'historien. Dans le roman, vie privée et vie publique des personnages historiques se superposent, les paroles, les pensées qui les animent ponctuent leur présence au monde: ils nous apparaissent à la fois tangibles et familiers. La façon dont le «moi» intime du personnage est mis en scène dans le récit fait en sorte qu'il réintègre progressivement sa condition d'homme ou de femme plutôt que de figure ou de célébrité de l'époque ancienne. La démythification du personnage historique qu'opère le romanesque est donc important pour les auteurs dans leur choix d'écrire ce genre de roman.

À travers le récit de ces existences passées et à l'exemple du roman en général, le roman historique sur l'Antiquité intègre le dilemme du rapport à l'autre. L'autrui-personnage, héros du roman, qu'il soit ou non une figure attestée de l'histoire ancienne, se profile au sein du texte comme une voie de connaissance de soi. En même temps qu'on raconte l'autre, c'est aussi une part de soi-même que l'on dévoile. C'est d'ailleurs à travers cet aspect des textes que se tisse la correspondance entre le passé et le présent revendiquée dans le périphrase auctorial et éditorial. Le lecteur prend peu à peu conscience, à travers la représentation d'existences passées, de l'intérêt des quêtes qui les animent. Ces vies d'une autre époque interpellent ainsi la nôtre à travers l'actualité de leurs aspirations et de leurs incertitudes. Tout en mettant en scène ces personnages d'un passé lointain, le roman historique sur l'Antiquité dépeint, pour le bénéfice du lecteur d'aujourd'hui, l'homme de toujours dans son universalité et sa singularité.

L'Histoire qui nous est racontée dans les romans est le résultat d'un long processus de médiation opéré par les auteurs tout au long de leur écriture, de la production du texte à sa publication, de la collecte des données jusqu'à

leur transposition dans le romanesque, de leur interprétation jusqu'à leur représentation. Dans ce long processus de médiation - pour ne pas dire de maturation du texte -, l'auteur choisit de dire ou de ne pas dire certaines choses. Le texte du roman livre ainsi une image fragmentaire, partielle, en contrepoint à la réalité historique. Comme instrument de vulgarisation de l'histoire ancienne, le roman n'a pas pour objectif de faire un compte rendu exhaustif de ce qui a eu lieu, mais de produire une version animée, cohérente de ce qui a pu avoir lieu dans le réel ancien. Comme fiction, le roman historique sur l'Antiquité a deux grands points d'ancrage: le présumé et le vraisemblable. Par «présumé» et «vraisemblable», nous entendons que l'Histoire rapatriée dans le récit est en partie absente de la chronique officielle puisqu'elle s'inscrit dans une logique bien à elle qui est celle qu'engendre l'écriture de ce texte très particulier: le roman historique. Dans le roman tel qu'édité, la mise en parallèle des discours historique et romanesque au sein du périphrase vise à faire le lien entre cette histoire «romancée» et l'histoire «réelle», qu'il s'agit de réunir pour bien montrer la rencontre de ces deux modes que constituent le langage poétique du romancier et celui plus documentaire du praticien de la science historique. En ce sens et comme le précise Michel Foucault, le langage tenu dans le périphrase

rend compte de certaines forces en œuvre dans nos sociétés modernes. Dans le cas présent, un discours institutionnalisé, celui de l'Histoire et dont le rôle est d'interpréter les traces et vestiges laissés par les différentes civilisations au cours des âges, discours que le roman historique sur l'Antiquité reprend à son compte mais d'une manière plus «périlleuse⁴²⁴» en choisissant notamment de dire l'incertain, l'hypothétique ou même l'insaisissable. Que l'on pense aux pensées et aux intentions que le texte prête au personnage historique en cours de diégèse. En commentant l'Histoire racontée dans le texte, le péri-texte du roman historique sur l'Antiquité réaffirme ce jeu de pouvoir entre le discours institutionnalisé de l'Histoire et celui plus problématique du romanesque. Il laisse entendre que les certitudes du premier se retrouvent dans le second, et ce, malgré les inévitables compromis que le texte met en œuvre pour raconter ces êtres d'un autre temps, ces univers lointains.

⁴²⁴ Foucault, *L'ordre du discours*, op.cit., p. 53.

BIBLIOGRAPHIE

1. ROMANS HISTORIQUES

Ambelain, Robert, *Bérénice ou le sortilège de Béryte*, Paris, Robert Laffont, 1976.

Berry, Monique A., *La Fête alexandrine*, Paris, Albin Michel, 1990.

Berry, Monique A., *Passions byzantines*, Paris, Albin Michel, 1990.

Bordonove, Georges, *Deux cents chevaux dorés*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1992.

Bourbon Busset, Jacques de, *Moi, César*, Paris, Gallimard, 1958.

Bourgeon, Roger, *Le fils de Ben Hur*, Paris, Robert Laffont, 1963.

Brussolo, Serge, *Le labyrinthe de Pharaon*, Paris, Masque-Hachette Livre, 1998.

Caratini, Roger, *Jules César. Rome, ville à vendre!*, Paris, Michel Lafon, 1997.

Caratini, Roger, *Jules César. La symphonie gauloise*, Paris, Michel Lafon, 1997.

Caratini, Roger, *Jules César. Le crépuscule du dieu*, Paris, Michel Lafon, 1998.

Cazenave, Michel, *La putain des dieux*, Paris, Rocher, 1994.

Champion, Jeanne, *La maison Germanicus*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.

Chauveau, Sophie, *Mémoires d'Hélène*, Paris, Robert Laffont & J.-J. Fauvert, 1988.

Chédid, Andrée, *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974.

Clavel, Maurice, *La pourpre de Judée ou les délires du genre humain*, Paris, Christian Bourgeois, 1967.

Clavo Platero, Danielle, *Les amants d'Atlantis*, Paris, Olivier Orban, 1984.

Clavo Platero, Danielle, *Sappho ou la soif de pureté*, Paris, Olivier Orban, 1987.

Curtis, Jean-Louis, *Le mauvais choix*, Paris, Flammarion, 1984.

Delouche, Danielle, *Bérénice. La reine humiliée*, Paris, Flammarion, 1988.

Desautels, Jacques, *La dame de Chypre*, Montréal, l'Hexagone, 1996.

Diwo, Jean, *Les dîners de Calpurnia*, Paris, Flammarion, 1996.

Druon, Maurice, *Alexandre le Grand*, Crémille/Genève, Famot, 1981.

Dufour, Hortense, *Moi, Néron*, Paris, Flammarion, 1999.

Dumas, Alexandre, *Les trois Mousquetaires*, Paris, Flammarion, 1967.

Dumas, Alexandre, *Vingt ans après*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Faugérolas, Marie-Ange, *Complot sur le Nil*, Paris, Grasset, 1996.

Fèvre, Francis, *Pharaon*, Paris, Presse de la Renaissance, 1987.

- Flament, Marc, *L'exilée de Babylone*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1981.
- Fontaine, François, *D'or et de bronze. Mémoires de T. Claudius Pompeianus*, Paris, Julliard, 1986.
- Girard, Patrick, *Halmicar. Le lion des sables*, Paris, Éditions 1, 1999.
- Girard, Patrick, *Hannibal. Sous les remparts de Rome*, Paris, Éditions 1, 1999.
- Godard, Jocelyne, *La Scribe*, Paris, l'Harmattan, 1994.
- Grimal, Pierre, *Mémoires d'Agrippine*, Paris, Fallois, 1992.
- Grimal, Pierre, *Mémoires de T. Pomponius Atticus*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- Guay, Michel, *Thrax. L'aventure des cavaliers thraces*, Montréal, Le Jour, 1987.
- Guéna, Yves, *Catilina ou la gloire dérobée*, Paris, Flammarion, 1984.
- Horia, Vintila, *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes*, Paris, Fallois, 1988.
- Jacq, Christian, *La pyramide assassinée*, Paris, Plon, 1993.
- Jacq, Christian, *La loi du désert*, Paris, Plon, 1993.
- Jacq, Christian, *La justice du Vizir*, Paris, Plon, 1994.
- Jacq, Christian, *La Reine Soleil. L'aimée de Toutankhamon*, Paris, Julliard, 1988.
- Kelen, Jacqueline, *Les reines noires. Didon, Salomé, la Reine de Saba*, Paris, Albin Michel, 1987.
- Kricher, Daniel, *Le Maître des steppes*, Paris, Olivier Orban, 1981.
- Lalouette, Claire, *Mémoires de Ramsès le Grand*, Paris, Fallois, 1993.

Lalouette, Claire, *Mémoires de Thoutmosis III*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

Laurent, Olivier, *L'encre et le calame*, Paris, Olivier Orban, 1984.

Laval, Xavier de, *Les rivages de Troie*, Paris, Albin Michel, 1993.

Leroy, Thierry, *Le testament de saint Luc*, Paris, Albin Michel, 1996.

Lévi, Jean, *Le Grand Empereur et ses automates*, Paris, Albin Michel, 1985.

Lévi, Jean, *Le rêve de Conficius*, Paris, Albin Michel, 1989.

Lunel, Pierre, *Les mystères de Rome*, Paris, Plon, 1997.

Marcel, Jean, *Hypatie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac, 1989.

Marcel, Jean, *Jérôme ou de la traduction*, Montréal, Leméac, 1990.

Marcel, Jean, *Tryptique des temps perdus*, Montréal, Leméac, vol. 1 à 3, 1989-1993.

Mauge, Roger, *Les Fauves*, Paris, Robert Laffont, 1993.

Messadié, Gérard, *Moïse. Un prince sans couronne*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.

Messadié, Gérard, *Moïse. Le Prophète fondateur*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.

Messadié, Gérard, *La fortune d'Alexandrie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1996.

Monteilhet, Hubert, *Néropolis. Roman des temps néroniens*, Paris, Julliard, 1984.

Montlaur, Pierre, *Imhotep. Le Mage du Nil*, Paris, Albin Michel, 1984.

Montlaur, Pierre, *Iosseph. Le Juif du Nil*, Paris, Albin Michel, 1989.

- Morand, Paul, *Les écarts amoureux*, Paris, Gallimard, 1974.
- Négri, Michèle, *Le roman de Pythagore*, Paris, Buchet/Chastel, 1991.
- Néraudau, Jean-Pierre, *Les louves du Palatin*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- Perrier, Jean-Claude, *Le Fou de Dieu. Héliogabale*, Paris, Olivier Orban, 1988.
- Peyramaure, Michel, *La chair et le bronze*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- Peyramaure, Michel, *Les Portes de Gergovie*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- Phal, Makhali, *L'Égyptienne. Moi Cléopâtre, reine*, Paris, Encre, 1979.
- Rachet, Guy, *Le roi David*, Paris, Denoël, 1985.
- Rachet, Guy, *Néfertiti. Reine du Nil*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- Rachet, Guy, *Le Soleil de la Perse*, Paris, La Table Ronde, 1988.
- Rachet, Guy, *Les vergers d'Osiris. Autobiographie d'un ancien Égyptien*, Paris, Olivier Orban, 1981.
- Rachet, Guy, *Pleure Jérusalem*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1991.
- Rappe, Claude, *Salomon. Le roi des femmes*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Romain, Jules, *Une journée chez Épicure*, Paris, Brepols, 1996.
- Rouland, Norbert, *Les lauriers de cendre*, Arles, Actes Sud, 1984.
- Rouland, Norbert, *Soleils barbares*, Paris, Actes Sud, 1987.

Schmidt, Joël, *Mémoires d'un Parisien de Lutèce*, Paris, Albin Michel, 1984.

Simiot, Bernard, *Moi, Sylla, dictateur*, Paris, Albin Michel, 1993.

Tournier, Michel, *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980.

Vanoyeke, Violaine, *Le Druide*, Paris, Sand, 1989.

Vanoyeke, Violaine, Rchet, Guy, *Messaline*, Paris, Robert Laffont, 1988.

Vanoyeke, Violaine, *Histoires d'amour des Pharaons*, Paris, Sand, 1997.

Vanoyeke, Violaine, *Le secret du Pharaon*, Paris, L'Archipel, 1996.

Vauldane, Flore-Hélène, *La Patricienne*, Paris, Denoël, 1990.

Vidal, Nicole, *Néfertiti*, Paris, Gallimard, 1961.

Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars*, Paris, Gallimard, 1980.

Villars, Jeannine, *La reine de Saba*, Paris, Robert Laffont, 1981.

Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

2. ÉTUDES DE NATURE LITTÉRAIRE

Adam, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Amossy, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

Annandale, Éric T. et al., *Les noms du roman. Actes du colloque «Nom propre et discours romanesque» tenu à Charlottetown en mai 1992 au XXXIV^e congrès de l'Association des professeurs de français des universités et collèges*

canadiens, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Collection «Paragraphe», 1994.

Beauvois, Daniel, «Introduction», *Quo Vadis*, Paris, Flammarion, 1983, p. 5-35.

Bernard, Claudie, *Le passé recomposé. Le roman historique français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1996.

Billaud, Jean, *L'homme et la culture. Racines et perspectives*, Lyon, La Chronique Sociale, 1996.

Bouvaist, Jean-Marie, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Promodis, 1986.

Brunel, Pierre, «Le mythe et la structure du texte», *Revue des langues vivantes*, vol. XLIII, n° 5, 1977, p. 510-521.

Busnel, François, «Il était une fois...la Grèce, un entretien avec Jean-Pierre Vernant», *Magazine littéraire*, n° 383, janvier 2000, p. 98-103.

Canitrot, Armelle et Stéphane Lutz-Sorg, *Publier une illustration: mode d'emploi*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, s. d.

Chartier, Roger et al., *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique*, Paris, Seuil, 1981.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Comte, Fernand, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Paris, Seuil, 1993.

Cordoba, Pierre-Emmanuel, «Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage», *Le personnage en question. Actes du IV^e colloque de S.E.L. 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 33-44.

Cuénin, Micheline, «Les faux-mémoires au XVII^e siècle et leur retour en vogue actuel», *Biblio 17. Le roman historique XVII^e-XX^e siècle. Actes de Marseille réunis par Pierre Ronzeaud*, 1983, p. 71-93.

Dionne, Claude, *La part de vérité. L'histoire de la Marquise de Ganges et ses réécritures*, thèse de Ph. D., Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Montréal, 1993.

Eco, Umberto, «*Lector in Fabula*» ou la coopération dans les textes narratifs, Paris, Bernard Grasset, 1985.

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

Gary-Prieur, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.

Gary-Prieur, Marie-Noëlle, «La modalisation du nom propre», *Langue française*, n° 92, décembre 1991, p. 46-63.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1980.

Genette, Gérard et al., «Paratextes», *Poétique*, vol. 18, n° 69, 1987.

Glaudes, Pierre et al., *Personnage et histoire littéraire. Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

Gouvard, Jean-Michel, *L'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 2001.

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Mouton, 1973.

Guissard, Lucien, «Métamorphose du roman historique», *Revue générale*, n° 11, novembre 1989, p. 37-43.

Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

Hamon, Philippe et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Hay, Louis et al., *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989.

Hoek, Léo H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1981.

Ingarden, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Kibédi, Varga, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.

Kripke, Saul, *La logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982.

Lafarge, Claude, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983.

Lane, Philippe, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

Le Débat, n° 54, mars-avril 1989.

Le Débat, n° 56, septembre-octobre 1989.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le «Point de vue»*. *Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.

Lukacs, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977.

Lyotard, Jean-François, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1969.

Messadié, Gérald, «Postface», *Madame Socrate*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000, p. 351-360.

Meyer, Michel et al., *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986.

Mitterand, Henri et al., *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkect & Company, 1975.

Molinari, Marthe, «Nouveau roman et roman historique: hypothèse pour un chaînage des deux genres», *Continuités et ruptures dans l'histoire et la littérature*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 263-270.

Molino, Jean, «Qu'est-ce que le roman historique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, mars-juin 1975, p. 195-234.

Moncelet, Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubière, Bof, 1972.

Morierval, Jean, *De Pathelin à Ubu. Bilan des types littéraires*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1929.

Morisset, René, Thévenot, Georges., «Virgile», *Les Lettres Latines*, Paris, Les Éditions de l'École, n° 369-V, s.d.

Morisset, René, Thévenot, Georges, «Les poètes élégiaques», *Les Lettres Latines*, Les Éditions de l'École, n° 369-VII, s. d.

Nélod, Gilles, *Panorama du roman historique*, Paris-Bruxelles, Sodi, 1969.

Niel, André, *L'analyse structurale des textes. Littérature, presse, publicité*, Paris, Maison Mame, 1973.

Paganelli, Don Sauveur, *Properce. Élégies*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1961, p. X-XI.

Pailler, Jean-Marie et al., *Actualité de l'Antiquité. Actes du Colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail par la Revue Pallas - décembre 1985*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1989.

Pallas. Revue d'études anciennes, vol. 42, 1995.

Parret, Herman et al., *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1991.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Perelman, Chaïm, *Le champ de l'argumentation*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970.

Perret, Jacques, *Virgile*, Paris, Seuil, 1959.

Peyre, Henri, *Le classicisme français*, Paris, La Maison Française, 1942.

Properce, *Élégies*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1961.

Ressot, Jean-Pierre, «Le personnage historique (Carlos II el Hechizado) chez Ramon J. Sender: figuration et illusion référentielle», «Le personnage en question», *Actes du IV^e colloque de S.E.L. 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 196.

Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.

Ricœur, Paul, «L'universel et l'historique», *Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 37-41.

Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 89-109.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

Rousset, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1986.

Saint-Pierre, Martine, *Onomastique et récit narratif*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Faculté des lettres-langues et communications, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1987.

Schlanger, Judith, *L'invention intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983.

Spirale, n° 158, janvier-février 1998.

Tatius, Achille, «Les aventures de Leucippé et de Clitophon», *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, 1958, p. 869-1023.

Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1955.

Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci 1894*, Paris, Gallimard, s. d.

Van Dijk, Teun Adrianus, «Sémantique structurale et analyse thématique», *Lingua*, vol. 23, juin 1969, p. 28-54.

Veyne, Paul, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie, et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983.

Vigner, Gérard, «Une unité discursive restreinte: le titre», *Le Français dans le monde*, n° 156, 1980, p. 30-40, 57-60.

Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, Paris, Gallimard, 1997.

Zumthor, Paul, «Roman et histoire: à l'origine d'un univers narratif (XII^e siècle)», *Revue des langues vivantes*, vol. XLIII, n° 5, 1977, p. 103-114.

3. OUVRAGES À CARACTÈRE HISTORIQUE

Aldred, Cyril, *Akhenaton, Roi d'Égypte*, Paris, Seuil, 1997.

Boissier, Gaston, *La conjuration de Catilina*, Paris, Hachette, 1926.

Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Certeau, Michel de, «L'histoire, science et fiction», *La vérité. Le genre humain*, n° 7-8, printemps-été 1983, p. 147-169.

Chiantaretto, Jean-François et al., *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, Serge Perrot, 1997.

Cicéron, *Les Catilinaires*, Paris, Hatier, 1966.

Dosse, François, *L'histoire en miettes. Des «Annales» à la «nouvelle histoire»*, Paris, La Découverte, 1987.

Grimal, Pierre et al. *Rome et nous. Manuel d'initiation à la littérature et à la civilisation latines*, Paris, A. & J. Picard, 1977.

Jerphagnon, Lucien, *Histoire de la Rome antique. Les armes et les mots*, Paris, Tallandier, 1987.

Lamonde, Yvan, «La fiche et le divan: sur le faire de l'historien», *Trans. Revue de psychanalyse*, n° 10, 1999, p. 171-180.

Le Grand Atlas de l'Égypte ancienne, Paris-Bruxelles, Éditions Atlas S.A., 1998.

Les Pères du désert. Textes choisis par Jean Brémond, Paris, J. Gabalda, 1927.

«Nous lui devons tout. La Grèce» (dossier), *L'Express International*, n° 2611, 19 au 25 juillet 2001.

Rachet, Guy, *À la découverte de l'Égypte mystique et légendaire*, Paris, Sand, 1987.

Saint-Aubin, Bernard, *Une histoire universelle*, Montréal, Guérin, 1996.

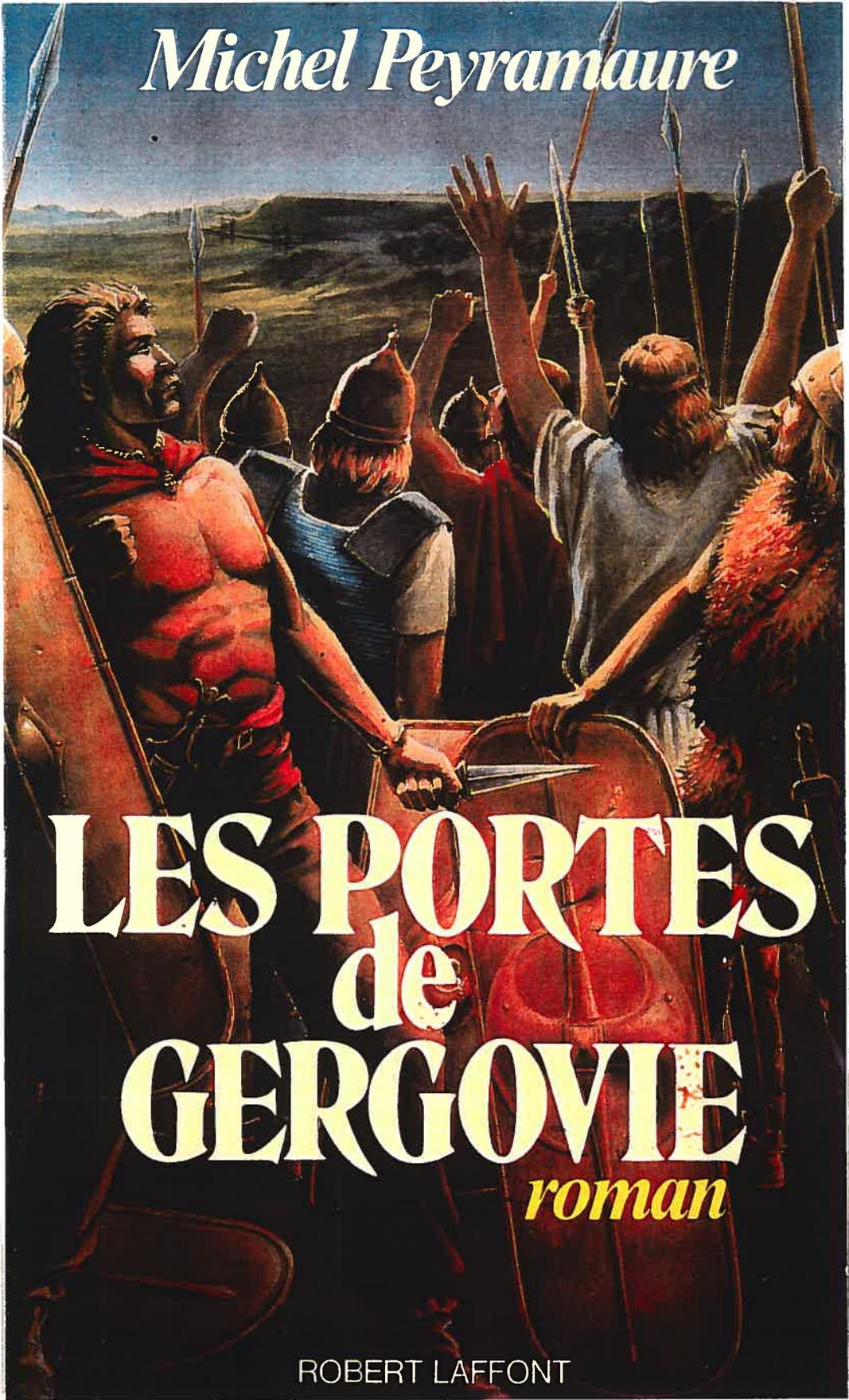
Salles, Catherine, *L'Antiquité romaine des origines à la chute de l'Empire*, Paris, Larousse, 1993.

Salluste, *La conjuration de Catilina*, Paris, Arléa, 1995.

Annexe A

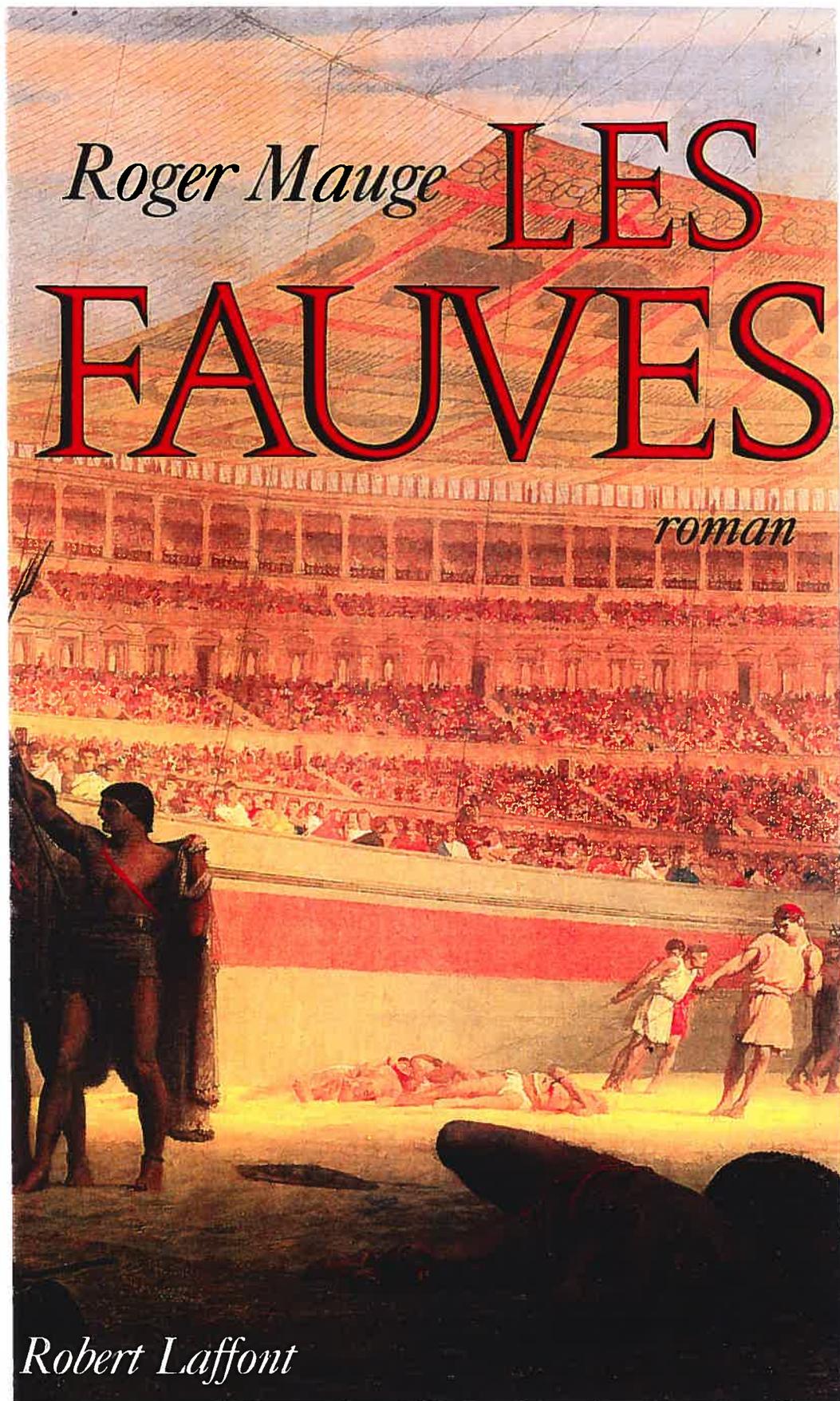
Exemples d'illustration de couverture

Michel Peyramaure



LES PORTES
de
GERGOVIE
roman

ROBERT LAFFONT



Roger Mauge **LES
FAUVES**

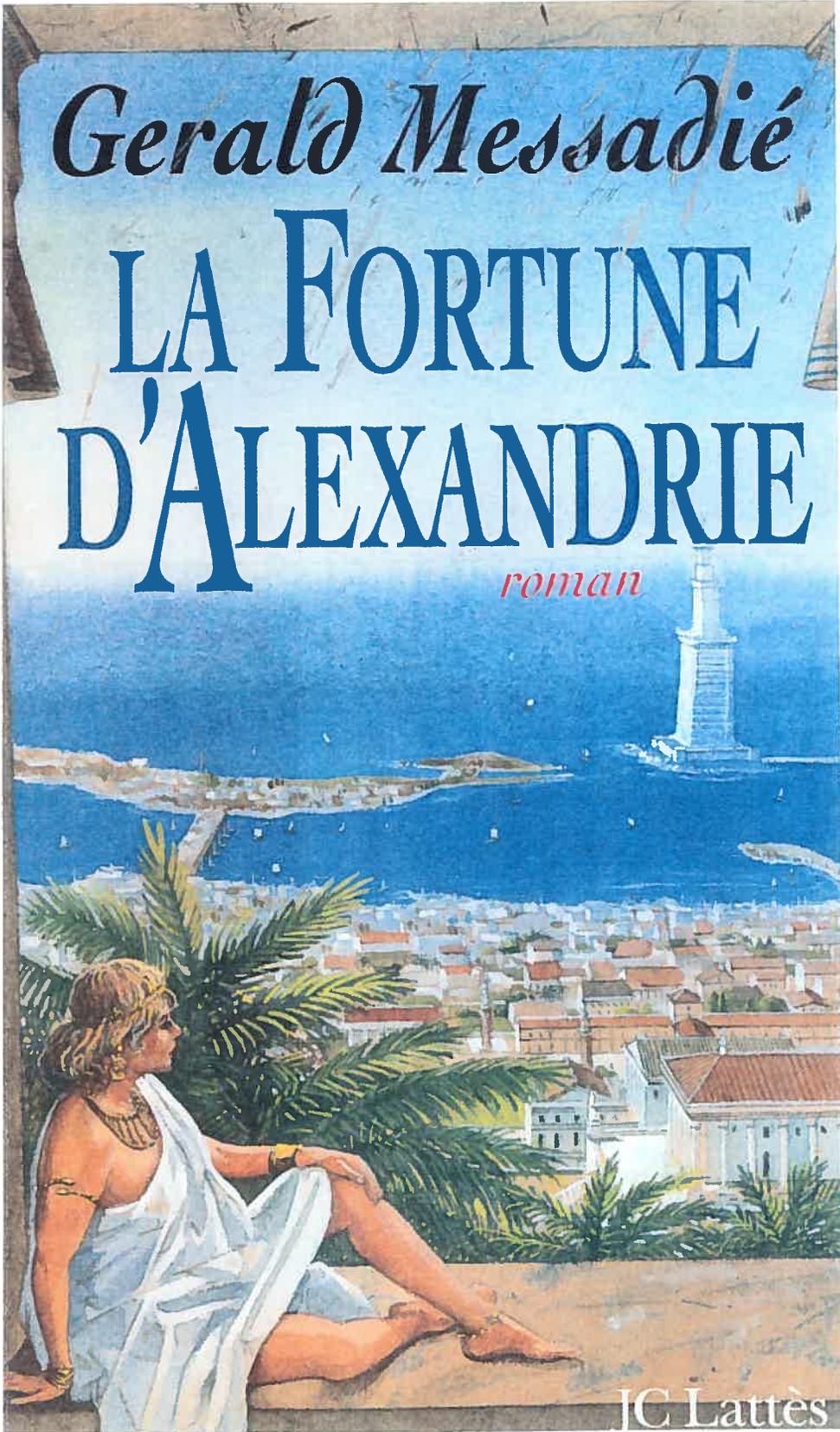
roman

Robert Laffont

Gerald Messadié

LA FORTUNE
D'ALEXANDRIE

roman



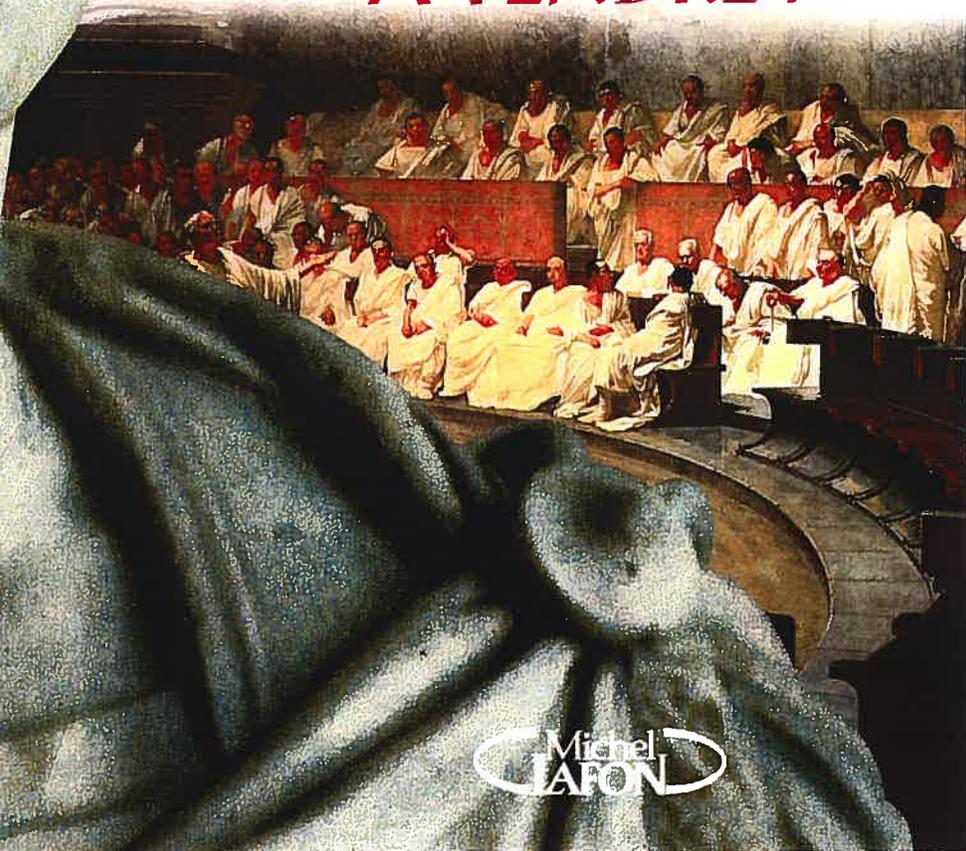
JC Lattès



Roger Caratini
JULES
CÉSAR

1

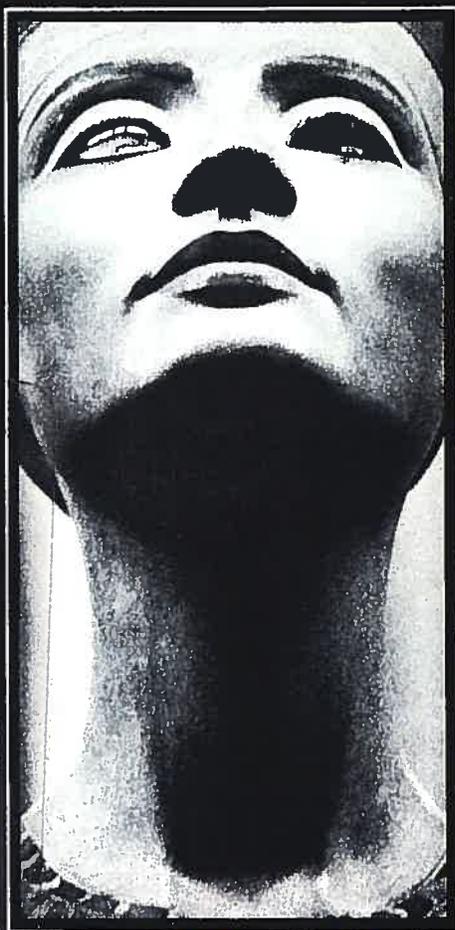
ROME, VILLE
À VENDRE !



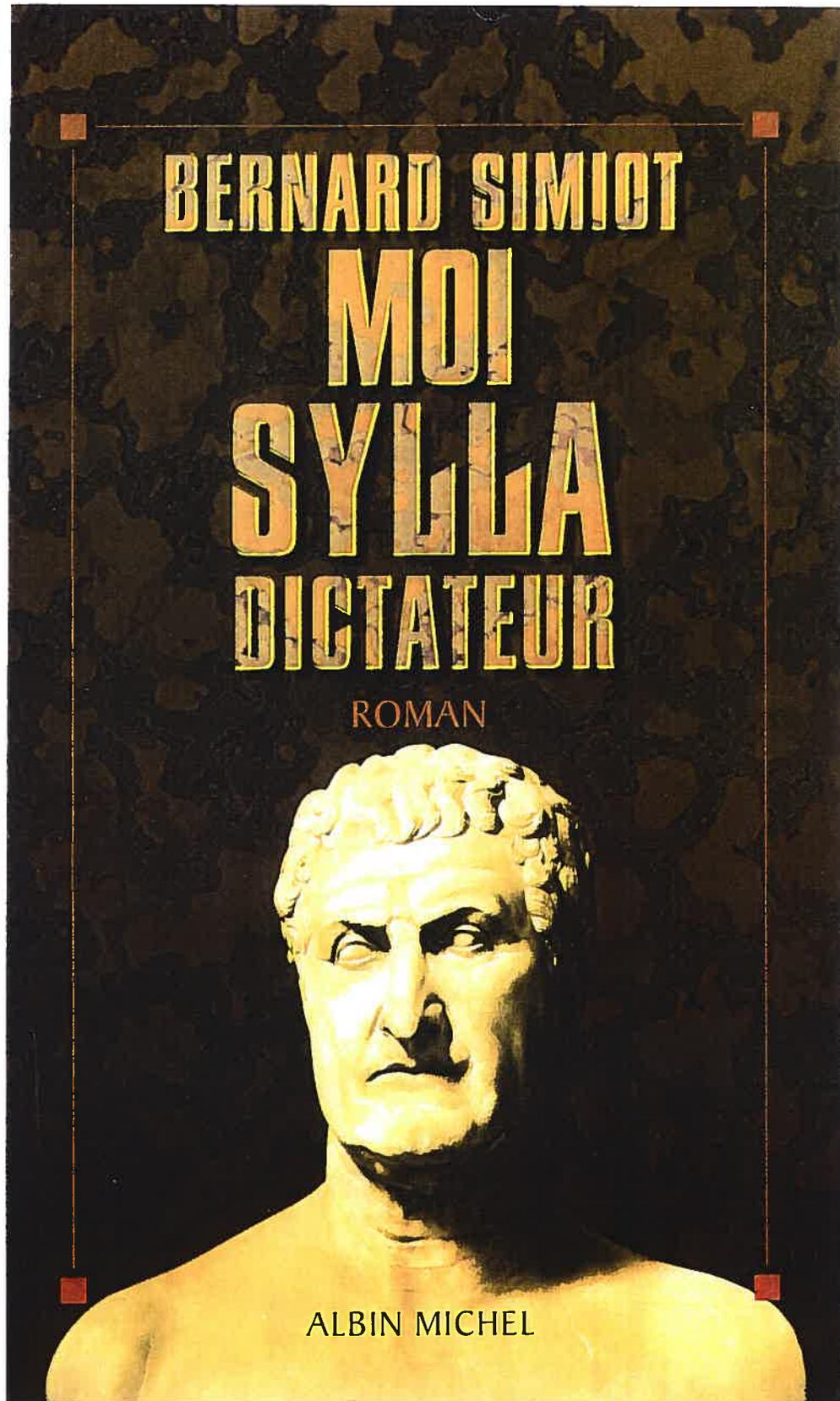
Michel
LAFON

andrée chedid

**NEFERTITI
ET LE RÊVE
D'AKHNATON**



roman / flammariion



Pierre Montlaur

IOSSEPH

Le Juif du Nil

ROMAN

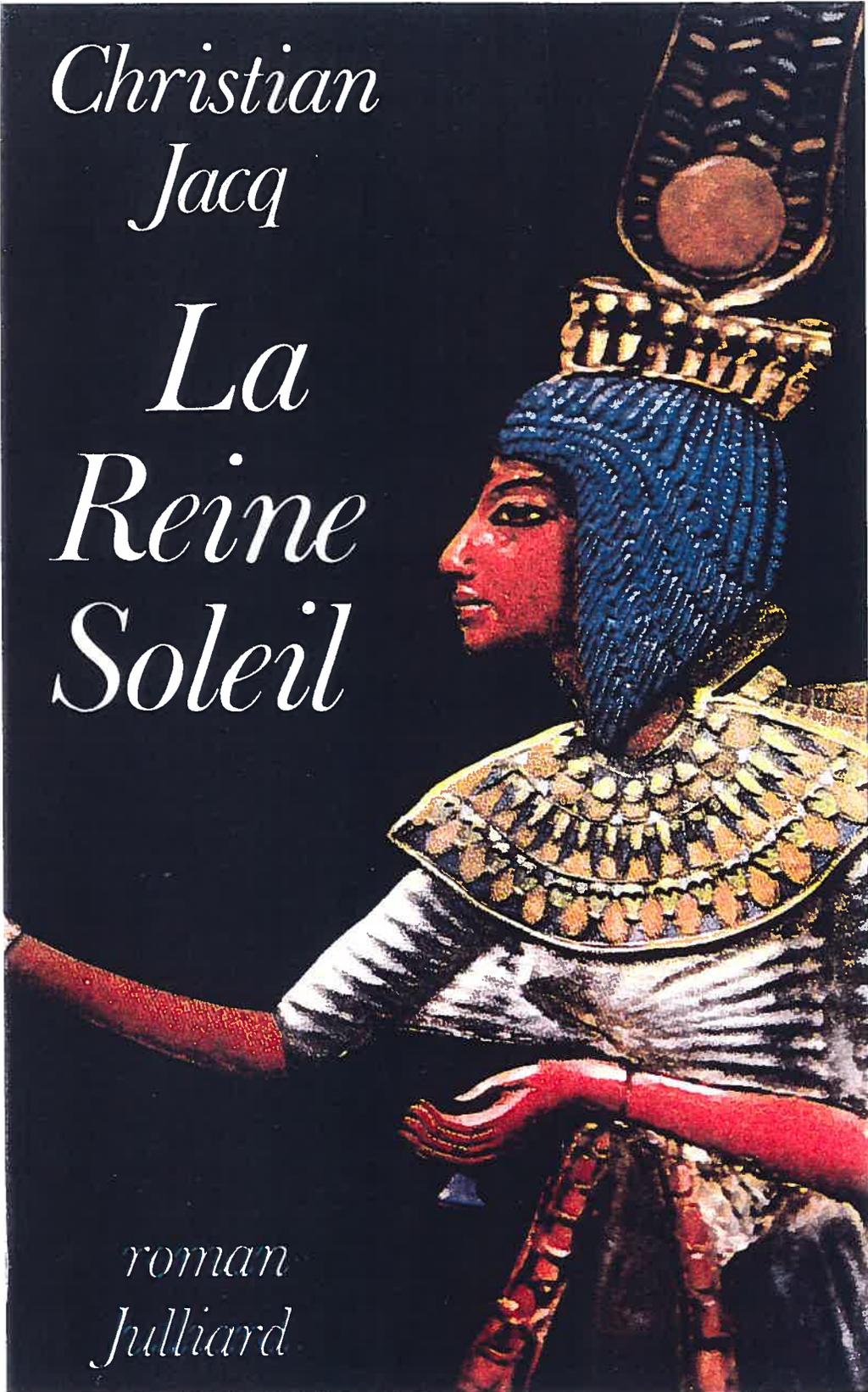


Albin Michel

*Christian
Jacq*

*La
Reine
Soleil*

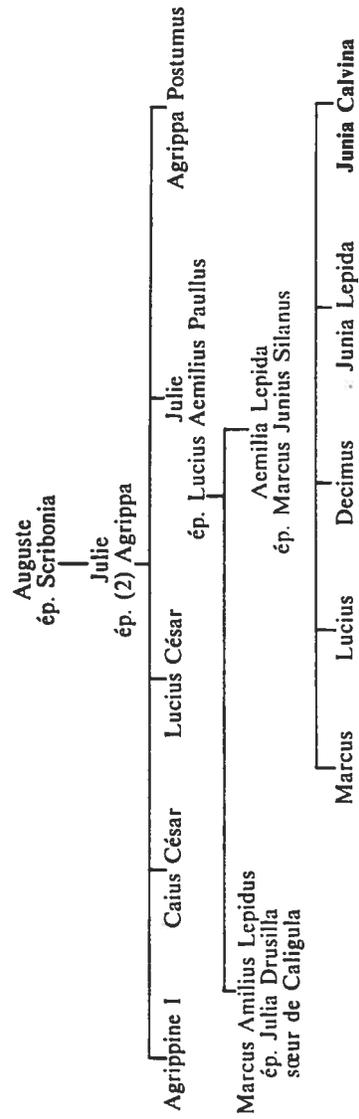
*roman
Julliard*



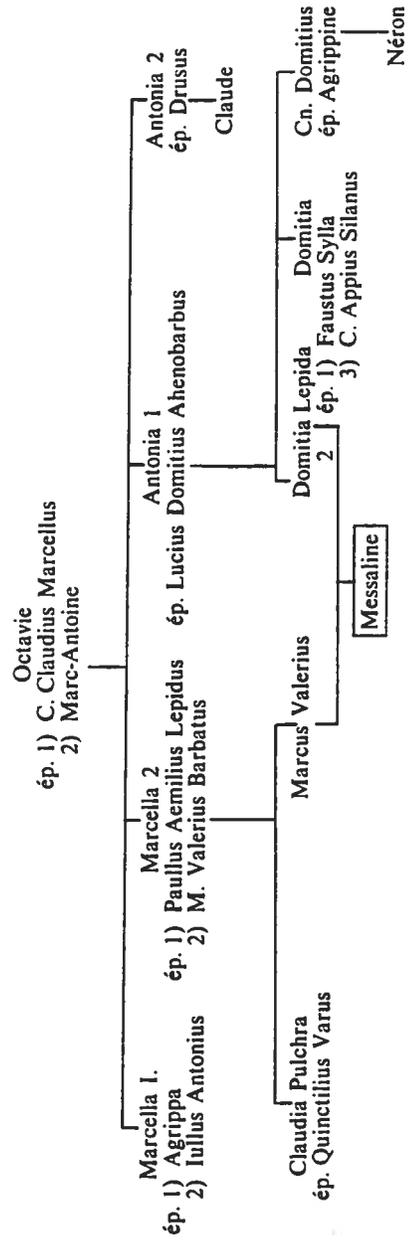
Annexe B

Exemples d'arbre généalogique
(*Les louves du Palatin de Jean-Pierre Néraudau*)

JUNIA CALVINA



MESSALINE



Annexe C

Exemples de carte

La scribe de Jocelyne Godard
Le Grand Empereur et ses automates de Jean Levi
Jules César. La symphonie gauloise de Roger Caratini

Exemples de plan

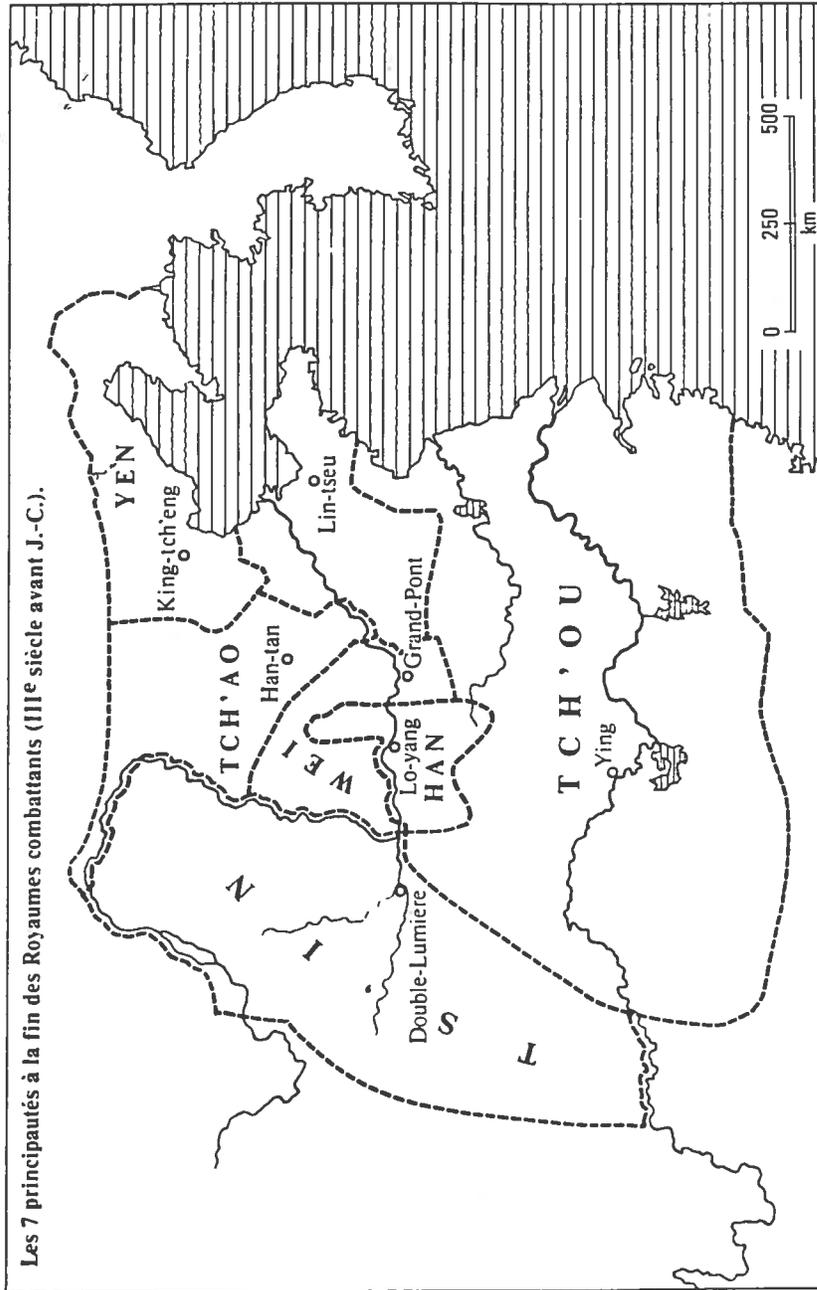
Messaline de Violaine Vanoyeke et Guy Racht
Le testament de saint Luc de Thierry Leroy

Exemples de chronologie

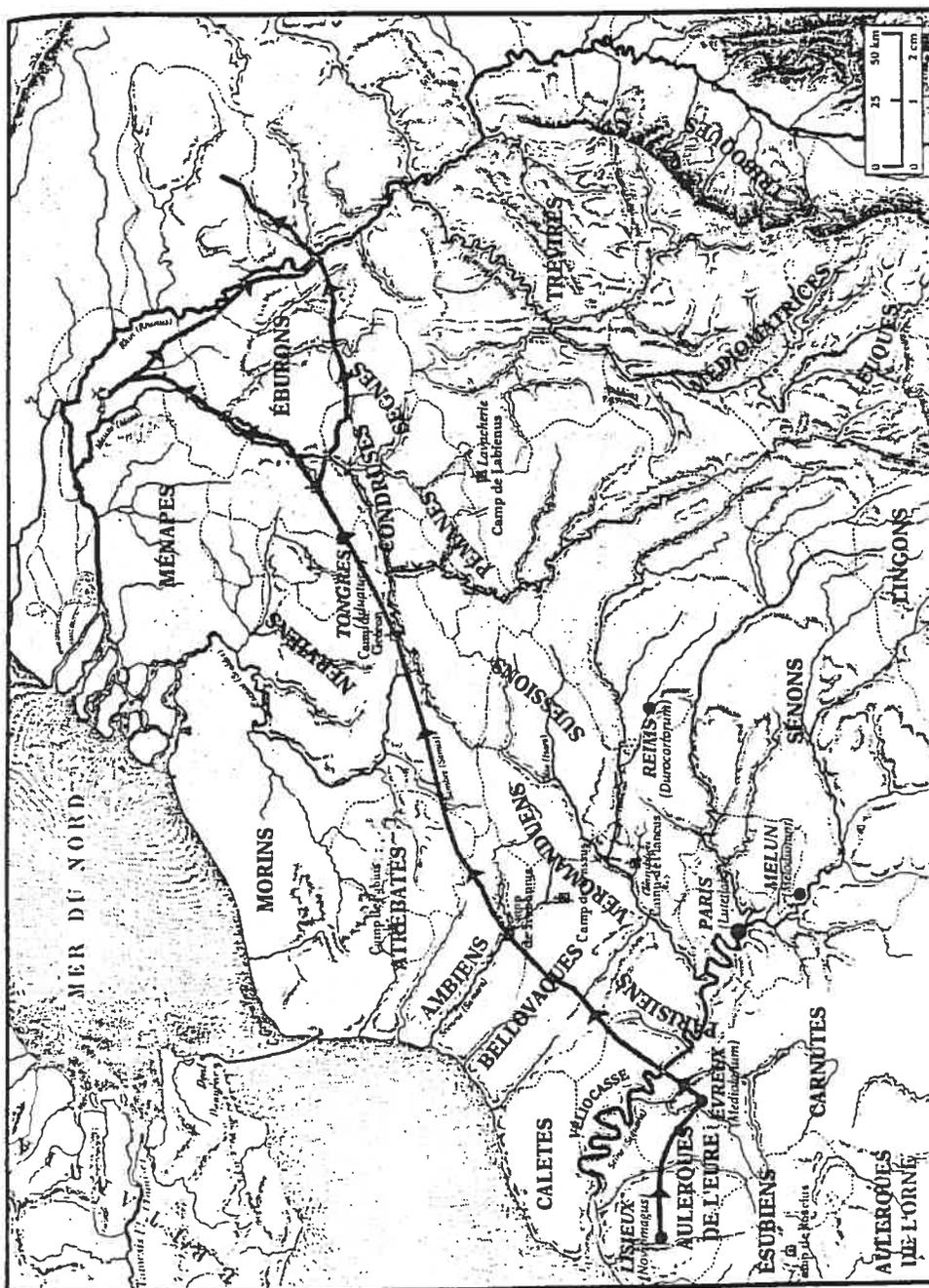
Les dîners de Calpurnia de Jean Diwo
Salomon. Le roi des femmes de Claude Rappe



Carte de l'Égypte ancienne au temps de la pharaonne Hatchepsout (XVIII^{ème} dynastie)



CAMPAGNE CONTRE AMBIORIX



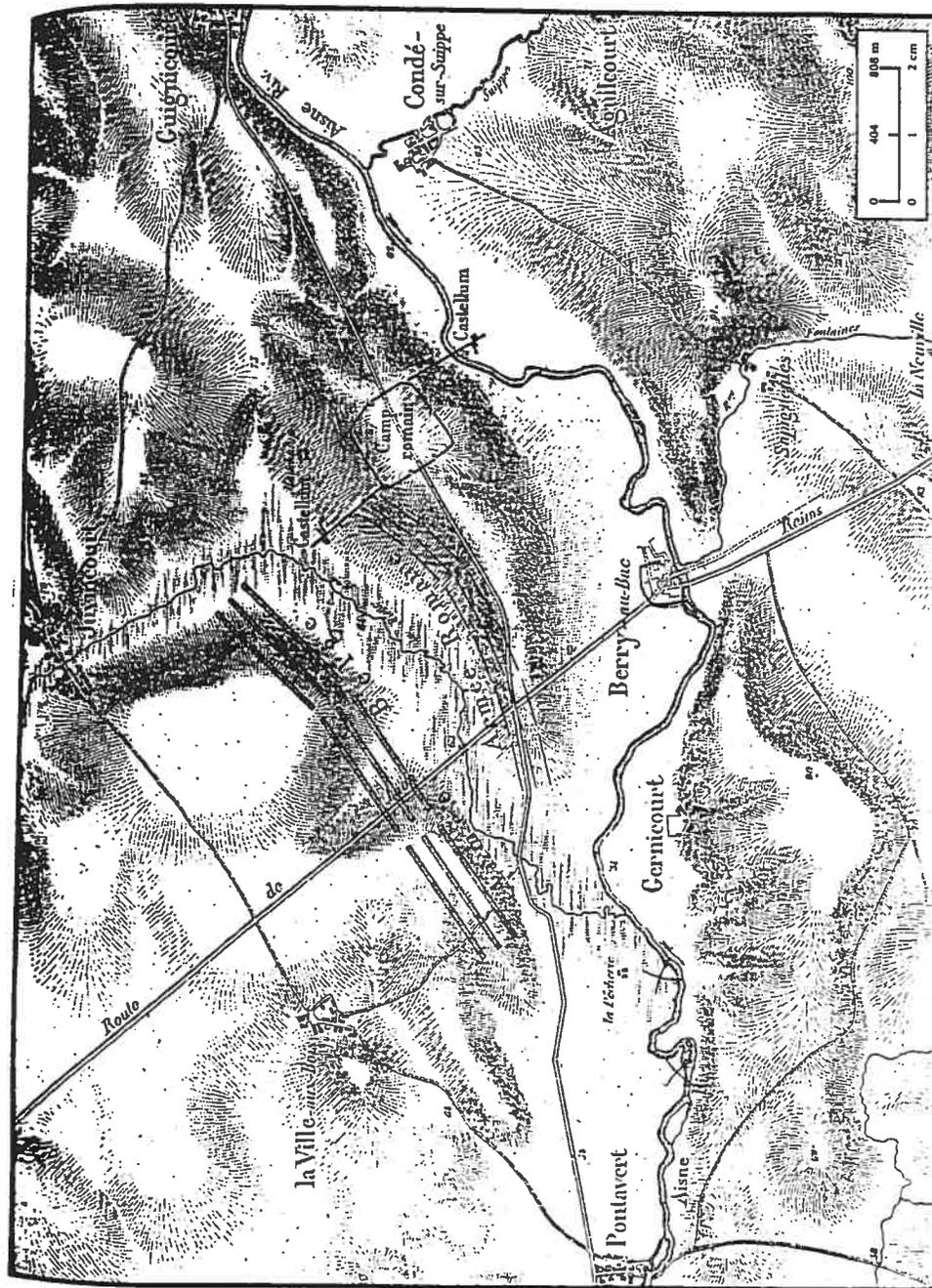
LA DISPERSION DES LÉGIONS, EN SEPTEMBRE 54,
ET LE SOULÈVEMENT DES ÉBURONS ET DES TRÉVIRES

Septembre 54 : À son retour de la grande île britannique, César apprend que la Gaule belge s'agite. Par mesure de précaution, il y disperse ses huit légions, comme le montre cette carte, et hiverne à Amiens.

Octobre 54 : César apprend le soulèvement d'Ambiorix, il part pour Binche.

5 novembre : Défaite totale d'Ambiorix, entre Binche et Charleroi.

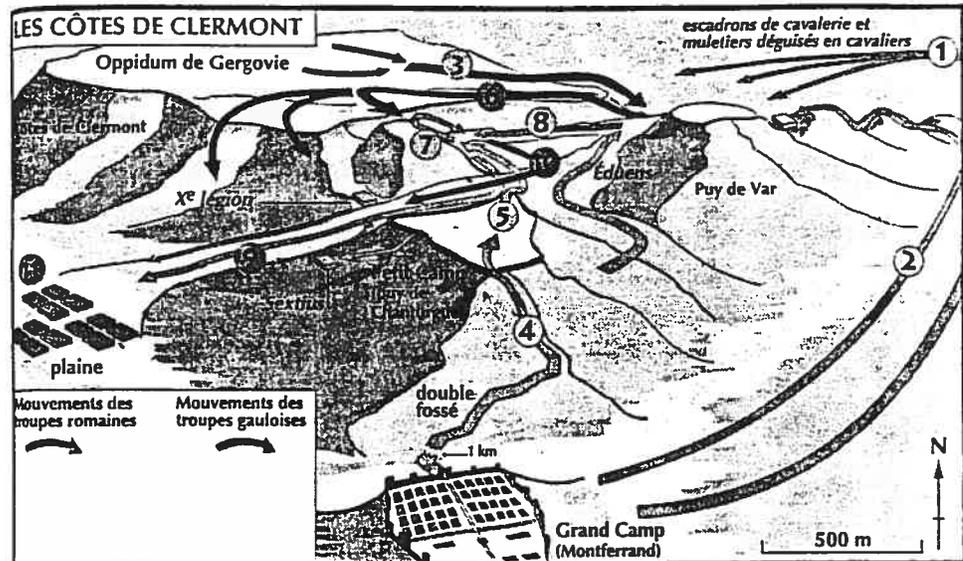
BATAILLE DE L' AISNE



LA BATAILLE DE L' AISNE
(30 juin 57)

Cette bataille contre les Belges coalisés autour de Galba, roi des Suessions, eut lieu dans les marais de la Miette, sur un site très voisin du tristement célèbre Chemin des Dames. Elle s'est terminée par le massacre des coalisés, dont les chefs se réfugièrent à Beauvais.

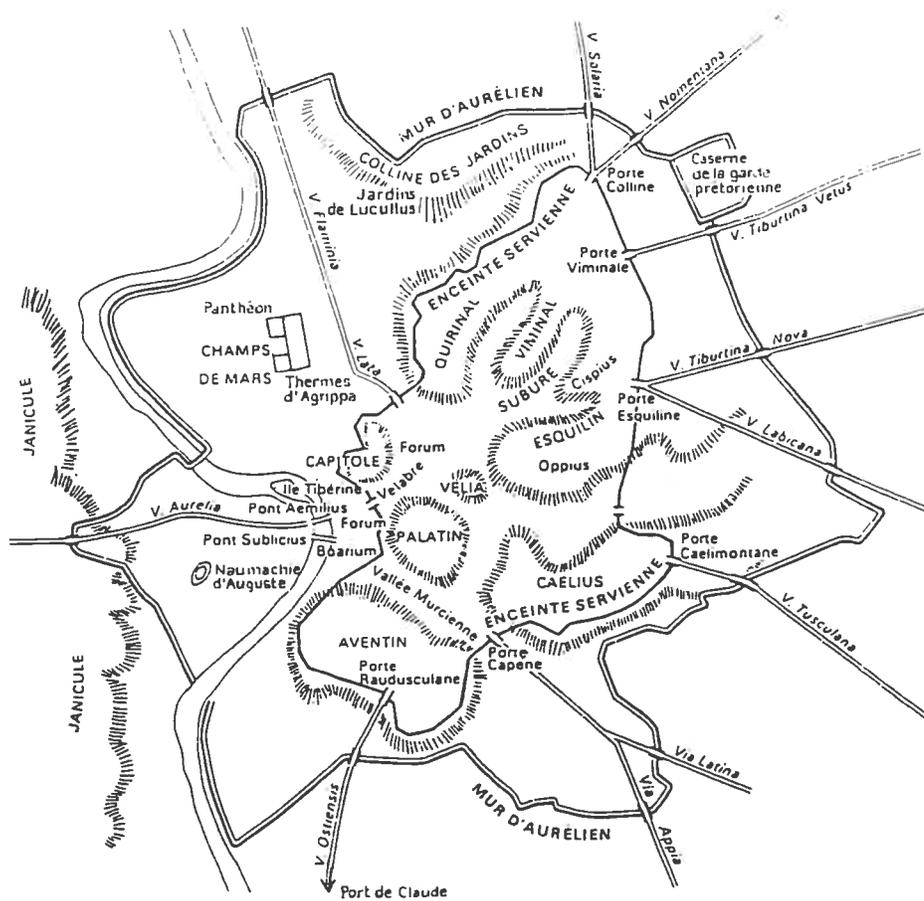
GERGOVIE



LE SIÈGE DE GERGOVIE
(juin 52)

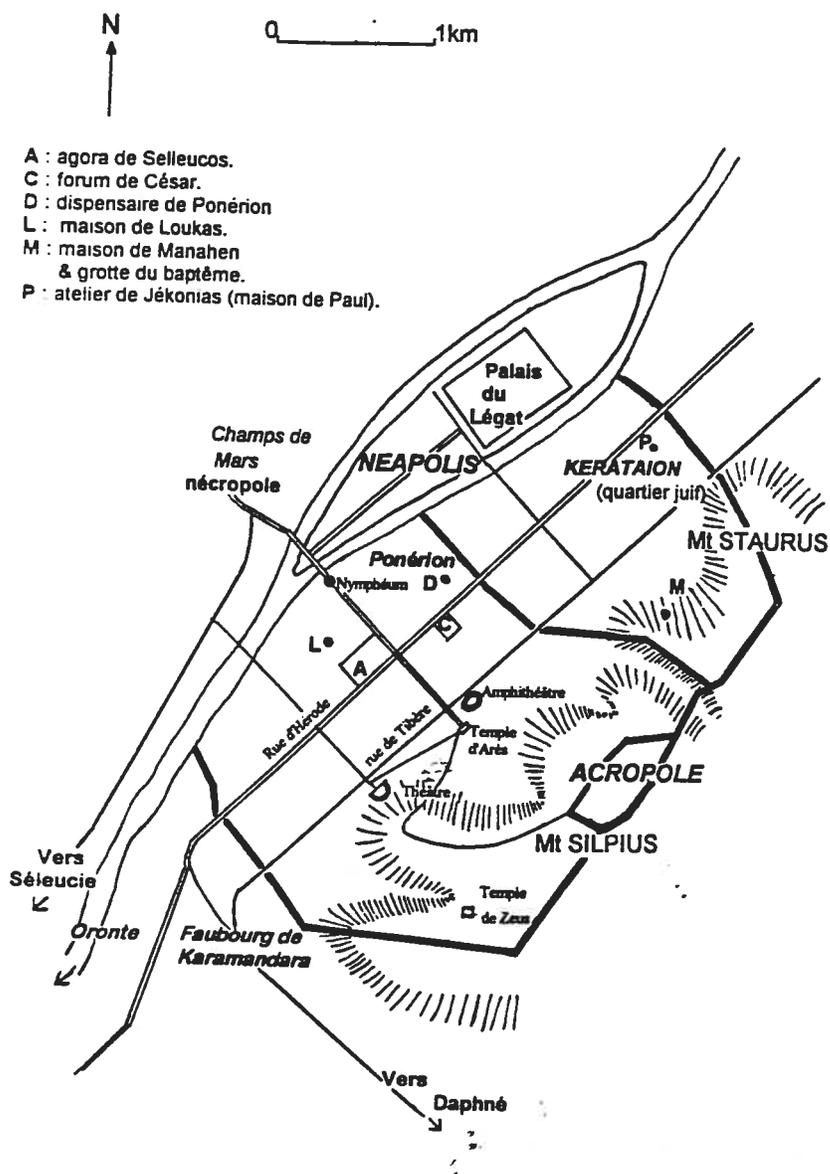
Où était situé Gergovie ? Jusqu'à présent, on pensait que cet oppidum avait été bâti par les Arvernes sur le sommet d'un plateau qui porte sur ses flancs le village de Merdogne. Cette thèse est devenue la thèse officielle, après les fouilles ordonnées par Napoléon III vers 1860. À cette thèse s'en oppose une autre (suggérée en 1933 par M. Buset, approfondie depuis 1952 par les travaux scientifiques de Paul Eychart) : le site de Gergovie serait un autre plateau, le plateau des Côtes de Clermont, au nord de la ville de Clermont. Cette thèse correspond remarquablement à la description du siège donnée par César lui-même, et nous l'adoptons ici.

1. Première nuit du siège : César envoie de nombreux escadrons sur l'arrière de la colline, pour y attirer les Gaulois.
2. De son camp principal, établi au pied de la colline, il envoie une légion, qui se cache dans la direction des cavaliers.
3. Les Gaulois tombent dans le piège et concentrent la plus grande partie de leurs forces dans cette même direction.
4. Estimant que les Gaulois se sont suffisamment dégarnis, César fait monter ses troupes du camp principal jusqu'à un petit camp.
5. De ce petit camp, il lance trois légions à l'assaut de la forteresse, gardant en réserve quelques cohortes dirigées par le légat Sextius et la X^e légion commandée par lui-même ; dans le même temps, ses cavaliers éduens font diversion en contournant le Puy de Var.
6. Les troupes de Vercingétorix (celles du n°3) reviennent vers le lieu de l'action.
7. Elles repoussent les Romains.
8. Les Éduens ont trahi les Romains et viennent les attaquer à leur tour.
9. Pris entre les Gergoviens et les Éduens, les Romains font retraite vers la plaine.
10. Les Gaulois poursuivent les Romains.
11. Dans la plaine, les Romains se disposent en ordre de bataille, Vercingétorix refuse le combat et fait remonter ses troupes dans l'oppidum. César a laissé sur le terrain 746 morts, 700 légionnaires et 46 centurions, et se replie stratégiquement : il a perdu la bataille de Gergovie.



ROME

Plan d'Antioche au 1^{er} siècle.



DATES	L'HISTOIRE DE ROME	VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE	LES PERSONNAGES
44 av. J.-C.	Assassinat de Jules César	Tite-Live (Histoire de Rome) Mort de Cicéron (43 av. J.-C.) Naissance d'Ovide (43 av. J.-C.) Virgile (Les Géorgiques)	
14 ap. J.-C.	Mort d'Auguste	Naissance de Pline l'Ancien (23 ap. J.-C.)	Naissance de Sevrus (1 av. J.-C.)
37 ap. J.-C.	Mort de Tibère		
41	Assassinat de Caligula	Naissance de Martial	Naissance de Celer (50) Naissance de Calpurnia (52)
54	Claude empoisonné par Agrippine. Avènement de Néron, assassin d'Agrippine, sa mère.	Naissance de Juvénal (55) Naissance de Tacite (55) Naissance de Pline le Jeune (61)	
64	Incendie de Rome. Persécution des chrétiens. Conjuration de Pison.	Mort de Pétrone (65) Suicide de Sénèque	Sevrus construit la Maison Dorée sur les ruines de l'incendie
67	Voyage de Néron en Grèce.		
68	Soulèvement de Julius Vindex en Gaule. Suicide de Néron.		Calpurnia épouse l'architecte Celer, fils adoptif et associé de Sevrus
68-69	Crise politique. Année des quatre empereurs (Galba, Otho, Vitellius et Vespasien). Incendie du Capitole.		Mort de Sevrus
69-79	Règne de Vespasien, César sage qui rétablit l'équilibre de l'Empire	Début de la construction du Colisée (72) par Celer	Naissance de Terentia, fille de Celer et de Calpurnia
79-81	Règne de Titus Eruption du Vésuve. Pompéi, Herculaneum et Stabie sont ensevelies (24 novembre 79). Chute de Jérusalem. Ruine du Temple.	Inauguration du Colisée (80) par Titus Mort de Pline l'Ancien	Mort accidentelle de Celer (80) Rabirius, son aide, lui succède dans l'atelier du Vélabre
81-96	Règne de Domitien, frère de Titus. Mourra assassiné. Reprise des persécutions contre les chrétiens.		Mariage de Calpurnia et Rabirius
96-98	Règne de Nerva.		Mariage de Terentia avec l'architecte Julius Lacer. Naissance de leur fils Petronius
98-117	Règne de Trajan. Reprise de la politique d'expansion. Guerre des Daces. Guerre des Parthes.	Mort de Martial (104) Mort de Pline le Jeune (114) Apollodore devient l'architecte de Trajan après la disgrâce de Rabirius Construction du forum de Trajan	Suicide de Rabirius Petronius devient sculpteur
117-138	Règne d'Hadrien (fils adoptif de Trajan). Abandon de la politique d'expansion. Premier voyage d'Hadrien (121-125). Deuxième voyage d'Hadrien (128-132). Noyade dans le Nil d'Antinous.	Suétone : Vie des douze Césars Construction du Panthéon Construction de la villa Hadriana à Tibur	Mort de Calpurnia convertie au christianisme Liaison de Petronius avec Lucinus avant qu'il ne rencontre Rufa, fille d'un sénateur Mariage de Petronius et de Rufa
140		Mort de Juvénal	

Chronologie

Plusieurs chronologies tentent d'établir les dates du règne de Salomon, situant les événements mentionnés dans la Bible à des moments très différents. Nous citerons ici deux chronologies, l'une inspirée de l'étude des dates par l'addition des âges des générations bibliques, l'autre étant le fruit de la recherche d'archéologues, investiguant les récits égyptiens, les données bibliques, établissant des parallèles entre ces recherches et leurs propres découvertes.

Chronologie biblique

1077 av. J.-C.	David devient roi de Juda à Hébron.
1070 av. J.-C.	David devient roi d'Israël, unifiant les douze tribus. Il conquiert Jérusalem et en fait sa capitale.
1069 av. J.-C. et ap.	L'Arche d'alliance transportée à Jérusalem.
1060 av. J.-C. env.	Naissance de Salomon.
1040 av. J.-C. env.	Les prophètes Gad et Nathan achèvent la rédaction des livres de Samuel.
1037 av. J.-C.	Mort de David. Salomon devient roi d'Israël.
1034 av. J.-C.	Début des travaux de construction du Temple.

Salomon, le roi des femmes

1027 av. J.-C.	Achèvement des travaux de construction du Temple. Inauguration.
1020 av. J.-C. env.	Salomon rédige le Cantique des cantiques.
1000 av. J.-C. env.	Salomon achève la rédaction de l'Ecclésiaste.
997 av. J.-C.	Roboam et Jéroboam succèdent à Salomon. Division du royaume.

Chronologie historique

1000 av. J.-C.	Défaite des Philistins, début du règne de David, prise de Jérusalem.
993 av. J.-C.	Début du règne du pharaon Aménemopé.
984 av. J.-C.	Fin du règne d'Aménemopé. Début du règne du pharaon Osorkon I ^{er} .
978 av. J.-C.	Fin du règne d'Osorkon I ^{er} . Début du règne du pharaon Siamon (selon un parallèle chronologique, probablement le beau-père de Salomon).
976 av. J.-C.	Début du règne de Hiram I ^{er} , roi de Tyr
967 av. J.-C.	Début du règne de Salomon.
959 av. J.-C.	Fin du règne de Siamon. Début du règne du pharaon Psousennès II.
945 av. J.-C.	Fin du règne de Psousennès II. Début du règne du pharaon Shéshonq I ^{er} , marquant la fin de la XXI ^e dynastie et le début de la XXII ^e . Shéshonq envahit Israël et Juda en 924.
943 av. J.-C.	Fin du règne d'Hiram I ^{er} .
928 av. J.-C.	Division du royaume d'Israël. Roboam et Jéroboam succèdent à Salomon.

Annexe D

Exemple de périphrase auctorial intitulé
«Du roman à l'histoire» extrait de
La Patricienne de Flore-Hélène Vauldane

Messala était debout dans l'ombre, sur le seuil de sa chambre, et il pleurait.

Quand la maison ne fut plus que silence, il se dirigea dans la nuit vers le reposoir des ancêtres. Il se planta devant les masques et s'absorba dans un muet dialogue, les épaules voûtées. Puis il s'en fut.

Dans l'atrium désert, les visages de cire vides, éclairés doucement par les petites lampes rouges, veillaient seuls, apaisés.

Du roman à l'histoire

Une femme. Six poèmes. Une époque.

Une femme : Sulpicia, la nièce de Marcus Valérius Messala, grand orateur, grand amateur d'art, protecteur de poètes ; prestigieux soldat qui, au côté de Marcus Vipsanius Agrippa, gagna sur mer, pour Auguste, en 31 av. J.-C., la bataille d'Actium contre Antoine et Cléopâtre ; homme d'Etat, enfin, qui, en dépit de ses convictions républicaines et de ses premiers attachements (Cassius, Brutus, Antoine), sut reconnaître l'œuvre d'Auguste, au point de prononcer à son adresse, le 5 fév. 2 av. J.-C., la salutation enviée de « Père de la Patrie ». Il faisait partie, comme Asinius Pollion, le protecteur de Virgile, de ces grands hommes fatigués qui, après les horreurs de la guerre civile, voyaient s'édifier un régime autoritaire et qui, dégoûtés du sang, le laissaient s'édifier, pourvu qu'il apportât la paix à une Rome sur les genoux.

Pourquoi Sulpicia ? Parce qu'elle est la seule femme de l'ancienne Rome dont il nous reste quelque écrit. Patricienne, elle osa aimer un homme de la plus basse condition, probablement un esclave, assez lettré sans doute pour comprendre les vers qu'elle lui adressait, et, si l'on en croit son nom, Cérinthus, un esclave grec.

Elle était fille d'une Valéria, sœur de Valérius Messala, et, son nom suffit à l'indiquer, d'un Sulpicius : le fils du juriconsulte contre qui Cicéron plaida l'affaire Muréna ; elle naquit donc dans les années 43-41 av. J.-C. Très belle, d'une santé délicate, elle fut l'amie du poète Tibulle, et ses œuvres furent publiées, en même temps que des

adaptations que Tibulle lui-même écrivit des courts poèmes de la jeune fille, dans l'ensemble d'ouvrages du cercle de Messala qu'on appelle le *Corpus Tibullianum*, à la suite des élégies de Tibulle. Avec les poèmes de Sulpicia, on y trouve ceux de Lygdamus, en qui l'on s'accorde à voir Lucius, frère aîné d'Ovide. Lui aime une jeune fille qui lui était promise, Néaera, se vit trahi par elle et en mourut : il m'a plu de supposer que cette Néaera — on connaît la charmante et exaspérante manie des poètes romains de désigner leurs égéries par des pseudonymes — pouvait être Sulpicia. Et l'on pourrait même retrouver notre héroïne dans la Néobulé d'Horace, « victime de la sévérité de son oncle ».

Six poèmes : courts, brûlants, passionnés, orgueilleux, parfois d'une franchise sans fard. Aussi différents que possible de la poésie d'alors, polie, délicate, enrichie de mythologie grecque, où tout a été d'abord confiance élégante. Elle aime et se donna toute à cet amour, en revendiquant pour l'aimé un rang égal au sien que suffisait à lui donner l'amour d'une aristocrate : inouïe pour l'époque, inouïe pour une femme de Rome, cette exigence. Tout est défi dans ces billets : défi à la société du temps et à ses tabous, défi à la tiédeur de l'amant, défi à son propre désir qu'elle préfère frustrer plutôt que d'en trahir la force et de s'abaisser par là aux yeux de l'autre, à ses propres yeux : Sulpicia pourrait vivre encore aujourd'hui...

De ces six poèmes, trois figurent, exactement traduits, aux pages 89, 172, 282.

Si le personnage nous demeure mystérieux, ce qui légitime l'invention romanesque, l'époque qui l'entoure est l'une des mieux connues et des plus riches qui soient : l'installation de l'âge augustéen.

Une époque : le principat d'Auguste, qui fut la charnière entre la vieille République et l'Empire qui allait naître. Enfantement pénible et délicat, dont la subtilité d'Auguste fit un glissement sans rupture, un changement dans la continuité, opéré de main de maître, puisque ceux mêmes qui le vécurent ne s'en avisèrent pas à temps : après quarante ans d'un principat sous lequel rien n'avait changé, Rome se réveilla, avec Tibère, sous la monarchie absolue. Tout en rendant, touche par touche, titre par titre, pouvoir par pouvoir, l'évolution irréversible, Auguste s'occupait — ce n'est pas le moindre paradoxe de ce règne unique — de ramener les citoyens de Rome, en dépit de

l'hellénisation et de l'orientalisation commencées ou parachevées déjà, à l'idéal « romain pur et dur » qui avait, disait-on, présidé à ses premiers siècles : travail, vertu, patrie, honneur et discipline. Certains des valeurs morales et civiques, Auguste donna l'exemple le premier, imposa la simplicité de nourriture, de vêtements, d'allure qui lui étaient personnels, prôna ouvertement le dévouement à l'Etat, l'engagement matrimonial et l'effort de natalité. A ses côtés, Livie, sa seconde femme, s'employait à montrer aux Romains l'image de la mère de famille idéale. Ainsi, Auguste responsable de Rome déchirait-il l'image odieuse de l'Octave qu'il fut, ambitieux, cruel, mesquin, retors, irreligieux, qu'avaient fixée de lui son accession au trône et les années de la guerre civile. Ainsi s'ouvrait pour Rome une étape de paix urgente, une chance de reconstruction glorieuse, bref, les poètes ne se sont pas fait faute d'employer le mot : un nouvel *Age d'Or*.

Au côté d'Auguste, deux figures essentielles : le voluptueux Mécène, le loyal Agrippa, deux types antithétiques et complémentaires. Eux deux unirent leur intelligence et leur énergie pour matérialiser ce renouveau dont rêvait le prince. Agrippa reconstruisit Rome dans ses pierres et ses techniques, lui donna l'eau qui lui manquait, attacha son nom au Panthéon, veilla sur l'armée, les approvisionnements, le progrès matériel et le confort de vie. Auguste s'occupant de la reconstruction morale et religieuse, Mécène se réserva, outre la diplomatie, la grandeur artistique.

C'est sur ce terrain que l'époque se révèle unique, par la concentration d'une pléiade de talents sans autre exemple à aucun autre moment, et unis qui plus est, autrement que par les « ordres » de leurs patrons et les exigences de l'œuvre commune : par les liens spontanés de l'amitié et de l'estime. On a souvent souligné l'utopie qui faussait les idées d'Auguste, ce retour impossible à des valeurs dépassées, à des idéaux archaïques. Cette utopie aura en tout cas permis l'éclosion de la littérature « augustéenne », gouvernementale peut-être, à coup sûr convaincue : l'on peut suggérer des thèmes à un écrivain, on ne peut exiger qu'il y emploie son talent si son esprit n'y adhère. Indépendamment des convictions de chacun, la tâche engagée, *recréer Rome*, était assez exaltante pour entraîner l'adhésion des esprits les plus divers.

Ami d'enfance du poète Horace, Valérius Messala avait pris sous son aile le jeune Tibulle, dans son état-major, puis dans son amitié. Tibulle était lui-même intimement lié avec Horace, lequel considérait

comme sa « moitié d'âme » l'immense Virgile. D'autre part, Tibulle connaissait bien Ovide (qui consacra à sa mort, en 19 av. J.-C., l'une des plus belles pièces des *Amours* : III, 9, 15). Ovide avait pour inséparables, outre son frère, Propertius, Ponticus et Bassus qui nous sont moins connus, et cultivait une amitié fraternelle avec les deux fils de Messala. On pouvait donc, sans in vraisemblance, céder à la tentation de réunir en un « *Banquet* » unique ces hommes qui se réunissaient par petits cercles, et dont les cercles interféraient.

Une seule date permettait cette réunion : l'année 23 av. J.-C. C'est la date de la publication des *Odes* d'Horace et du 3^e livre des *Élégies* de Propertius ; c'est le moment où Virgile lit chez Mécène des fragments de l'*Enéide*, Horace et Propertius nous ont gardé l'écho de l'impression profonde que produisit l'ouvrage en chantier. Le jeune Ovide fait ses premières armes, Tibulle est célèbre après les *Élégies à Déia*. Je leur ai fait composer ensemble deux pièces de l'*Appendix Vergiliana* : l'audace en est excusable, si l'on s'avise que ces poèmes sont attribués par les commentateurs à « un poète du cercle de Messala », à « un poète qui peut être le Lynceus de Propertius », à « un débutant qui aurait la manière d'Ovide », tandis que l'on réunit ces pièces à l'œuvre de Virgile ! Cette incertitude m'a permis de régler la question en en faisant... une œuvre collective. Il va de soi que les propos attribués à nos poètes (gastronomie, métrique ou philosophie !) sont tous empruntés à leurs œuvres : le montage m'a procuré, s'il faut l'avouer, un plaisir extrême. Pour les autres personnages, Suétone, Appien, Plutarque, Aulu-Gelle, Macrobe, Servius et tant d'autres ne se font pas prier pour offrir le détail précis et précieux qui rend vivants gens et temps disparus : il était fastidieux de noter chaque fois la référence. Qu'on me croie donc sur parole, si je fais parler Auguste de « calendes grecques » ou d' « asperges en cuisson » : c'étaient bien ses expressions favorites !

Sur le plan historique, l'année 23 offrait une convergence d'événements mineurs et essentiels : l'hépatite virale qui mit Auguste aux portes du tombeau et ouvrit de nouveaux espoirs aux républicains ; les actes d'Auguste destinés à favoriser l'ascension de son gendre, le tout jeune Marcellus, et donc à implanter l'idée d'une succession dynastique dans une Rome habituée depuis cinq siècles au système électoral ; le départ, qu'ils provoquèrent, d'Agrippa à Mytilène, geste de dépit du lieutenant dévoué à qui l'on préfère un débutant incapable ; la mort de Marcellus, qui ouvrait douze ans d'une corégence fructueuse entre Auguste et Agrippa ; la mort de Lygda-

mus, en fin. En 23, Auguste reçoit la puissance tribunitienne à vie et voit l'*imperium* proconsulaire, qu'il exerce depuis 27, étendu à l'ensemble de l'Empire : cette mesure lui donne, en attendant le grand pontificat qu'il recevra en 12, les clefs de la toute-puissance.

J'ai utilisé les appellations francisées pour désigner les lieux et les personnes, estimant artificiel et fastidieux l'emploi de *Vergilius*, *Tullius*, *Horatius*, *Puteoli* ou *Patavium* pour des noms aussi connus que Virgile, Cicéron, Horace, Pouzsoles ou Padoue.

Les poètes sont parfois désignés à l'aide d'une épithète (le Satirique, les *Élégiastes*) évoquant le genre poétique qui avait leur préférence.

Les prénoms, il en existait seulement 18, les noms et les surnoms, employés indifféremment dans le dialogue, se répartissent ainsi :

Aulus ALBIUS TIBULLUS : Tibulle, poète *élégiaste*.

Quintus HORATIUS FLACCUS : Horace, poète lyrique et satirique, *épiqueur*.

Publius VERGILIUS MARO : Virgile, poète *épique*.

Publius OVIDIUS NASO : Ovide, poète *élégiaste*.

Lucius OVIDIUS NASO : en poésie : Lygdamus, poète *élégiaste*.

Sextus PROPERTIUS : Propertius, poète *élégiaste*.

TITUS LIVIUS : Tite-Live, historien.

Marcus VALERIUS MESSALA : Messala, orateur, homme d'Etat et poète.

Marcus VIPSANIUS AGRIPPA : Agrippa, homme d'Etat, corégent d'Auguste.

Gaius CILNIUS MAECENAS : Mécène, homme d'Etat et protecteur d'artistes.

Gaius ASINIUS POLLIO : Pollion, homme d'Etat, auteur tragique, créateur des « réceptions publiques ».

Gaius OCTAVIUS, devenu, après son adoption par César, Caius

Julius Octavianus Caesar, et honoré du surnom d'AUGUSTUS : l'empereur Auguste (appelé indifféremment Auguste, Octave, Octave-Auguste).

Grandes dates et petits faits

AV. J.-C. :			
82	Dictature de Sylla (138-78)	82 24.1	Naissance de Marc-Antoine (82-31)
79	Abdication de Sylla		
77	Campagne de Pompée (106-48)		
	contre Sertorius (Esp.)	75	Naiss. d'Asinius Pollion (75-+4) protecteur de Virgile (cercle des « Arcadiens »)
74	Vict. de Lucullus contre Mithridate (Pont)	74	Naiss. de L. Varius Rufus (74-14) qui publ. l' <i>Enéide</i> en 19
73	Révolte de Spartacus	70 15.10	Naissance de Publius Vergilius Maro (Virgile) (70-21.9.19) poète épique
		69	Naissance de Cléopâtre (69-31) reine d'Égypte
		69 13.4	Naissance de Caius Cilnius Maecenas (Mécène) (?-9.8) conseiller d'Auguste
67	Pompée soumet les pirates	69	Naissance de Caius Cornélius Gallus (69-26) poète élégiaque
66	Pompée vainc Mithridate et Tigrane (Armén.)		

- 65 8.12 Naiss. de Quintus Horatius Flaccus (Horace) (27.11.8) poète lyrique et satirique
- 64 Naiss. de Marcus Valérius Messala Corvinus (64-+8) homme d'Etat, orateur (cercle « de Messala »)
- 64 Naiss. de Titus Livius (Tit.-Live) (64-+17)
- 63 Conjurat. de Catilina, écrasée par Cicéron (106-43) 63 9.11
- 63 23.9 Naiss. de Marcus Vipsanius Agrippa (63-12) général, corégent d'Auguste
- 60 Naiss. de Caius Octavius (l'empereur Octave-Auguste) (63-19.8.+14)
- 60 1^{er} Triumvirat : Pompée-César (101-44)-Crassus 60
- 58 Déb. guerre des Gaules, menée par César
- 58-57 Agitation politique : Clodius fait exiler Cicéron
- 55 Naiss. de Lucius Annacus Seneca (Sénèque le Père) (55-+39) rhéteur
- 55 Mort de Titus Lucretius Carus (Lucrece) poète (98-55)
- 54 Mort de Caius Valérius Catullus (Catulle) poète (87-54)
- 53 Expéd. de Crassus contre les Parthes (tué aux Carrhes)
- 52 Fin de la guerre des Gaules (Alésia)
- 52 Assassinat de P. Clodius
- 49 César rappelé de Gaule; passage du Rubicon; début de la guerre civile

- entre César et Pompée + le Sénat
- 48 César écrase Pompée à Pharsale (Thess.); assass. de Pompée à Alexandrie (Egypte)
- 47 Liaison de César et de Cléopâtre
- 46 Dictature de César
- Vict. de César sur les républicains à Thapsus (Afr.); suicide de Caton (95-46) à Utique
- 45 Vict. de César sur fils de Pompée à Munda (Esp.)
- 44 15.3. Assass. de César par Brutus (85-42) et Cassius, républicains
- 44 20.3. Testament de César : Octave, son neveu, y est déclaré son fils adoptif et héritier
- 43 21.4. Le Sénat (Brutus, Cassius, S. Pompée, Octave) contre Antoine, battu à Modène
- 43 27.11. 2^e Triumvirat : Octave Antoine-Lépide (il durera j. au 31.12.38) ap. qu'Octave se fut fait élire consul de force le 9.8.
- 43 28.11. Triomphe de Munatius Plancus sur la Gaule
- 43 7.12. Mort de Cicéron, massacré avec qq. 300 sénateurs par les triumvirs
- 42 23.10. Octave et Antoine écrasent les républicains à Philippi (Macédoine); mort de Cassius; suicide de Brutus
- 41 Messala et Horace commencent la guerre civile
- Mort de Nigidius Figulus, phil. néopythagoricien
- Naiss. de Julius (44-2) fils d'Antoine et de Fulvie
- Comp. des *Bucoliques* (Virgile)
- Naiss. de « Lygdamus » (44-23) frère d'Ovide (?) poète élégiaque
- Naiss. de Publius Ovidius Naso (Ovide) (43-+17) poète élégiaque
- Naiss. de Marcus Claudius Marcellus (43-23) fils d'Octavie sœur d'Oct.-Aug. (époux de Julie fille d'Auguste)
- Naiss. de Tibérius Claudius Nero (l'emp. Tibère) fils de Livie et de son 1^{er} époux
- Spoliation de Virg. Hor. Tib. Prop. par les partages

- 29 13-15.8. Triomphes d'Octave 29
- 28 Consulat d'Octave et 28 9.1.
d'Agrippa
- 28 Octave nommé *Princeps*
Senatus « Prince du Sénat » 28
- 28 Octave fait reconstruire 28-25
82 temples
- 27 25.9. Triomphe de Valérius 27
Messala sur l'Aquitaine 27
- 27 16.1. Munatius Plancus dé-
cerné, au Sénat, le surnom
d'AUGUSTE à Octave,
cette date marque l'articu-
lation entre la République
romaine et l'Empire
romain, grâce au PRINCI-
PAT d'AUGUSTE
- 27 Auguste reçoit les titres
d'*Imperator* et de Proconsul
à vic
- 27 Dédicace du Panthéon par
Agrippa 26
- 26 Voyage d'Auguste en
Espagne 26-25
- 26 Création de la Préfecture
de la Ville pour Messala (5
jours!)
- 25 Vict. de Tibère sur les
Cantabres 24
- 24 Mort de Cornélius Népos,
historien (99-24)
- 24 Julie, fille d'Auguste,
épouse son cousin Marcellus
- 23 Consulat d'Auguste et de 23
A. Téntentius Varro
Muréna
- Virgile lit les *Georgiques* à
Mécène et les publie
- Tibulle malade à Corcyre
- Dédicace du temple
d'Apollon Palatin ds mai-
son d'Auguste
- Constr. Mausolée d'Au-
guste
- Comp. 2^e liv. *Élégies* (Pro-
perce)
- Grave malade d'Octave
- Mort de M. Téntentius
Varro (Varron) poly-
graphe scientifique, biblio-
thécaire d'Auguste
- Suicide du poète Cornélius
Gallus
- Lecture de fragments de
l'*Enéide* chez Mécène
- Publ. 1^{er} liv. d'*Élégies*
(Tibulle)
- Mort de Cornélius Népos,
historien (99-24)
- Julie, fille d'Auguste,
épouse son cousin Marcellus
- Grave malade d'Auguste
sauvé par le médecin
Antonius Musa

- Aug. abdiq. Muréna 23
- Horace refuse un poste de
secrétaire impérial
- Mécène épouse Téntentia,
sœur du consul
- 23 Auguste reçoit la Puis- 23
sance tribunitienne
- 23 Marcellus élu édile avt 23
l'âge
- 23 Agrippa *Imperator* et Pro-
consul
- 23 Agrippa s'exile à Lesbos ss
prétexte d'une légation
d'Asie
- 23 Publ. des grandes *Odes*
(Horace); premières lec-
tures d'Ovide
- 23 Publ. 3^e liv. d'*Élégies* (Pro-
perce)
- 23 Mort de Lygdamus
- 23 ? 9. Grands Jeux donnés par
Marcellus
- 23 ? 10. Mort de Marcellus à Baïes
- Quelques autres dates, après 23 av. J.-C., concernant nos personnages :
- 22 4^e liv. d'*Élégies nationales* (Propertius) sur conseil de Mécène
- Julie épouse Agrippa, et lui donne 5 enfants dont :
- Caius César (né en 20, adopté par Aug. en 17, mort en + 4)
- Lucius César (né en 17, adopté par Aug. en 17, mort en + 2)
- Agrippa Posthumus tué sur ordre Livie en + 14
- Agrippine l'ancienne (14-+ 33), épouse de Germanicus
mère de Caligula
- Julie la jeune (18-+ 28) exilée
- 20-12 Corégence d'Agrippa aux côtés d'Auguste
- entre 20 et 8 Publ. des *Épîtres*, de l'*Art poétique*, du 4^e liv. des *Odes* (Horace)
- 19 Mort de Virgile à Brindes; enterré à Naples; publ. posthume
de l'*Enéide*
- 19 Mort de Tibulle
- 19 Auguste consul perpétuel et préfet des mœurs
- 18 Lois « juliennes » sur le mariage et l'adultère
- 17 1-3.6. Jeux séculaires. Récitation du *Chant séculaire* (Horace)
- 17-15 Publ. des *Héroïdes* (Ovide)
- 15 Mort de Propertius
- 15 Publ. des *Amours* d'Ovide
- 15 Publ. de l'*Art poétique* (Horace)
- 12 Récit. *Médée* (trag. d'Ovide)
- 12 Consulat de Messalinus, fils de Valérius Messala
- 12 Auguste nommé Grand Pontife à vic
- 12 Mort d'Agrippa; mort de Lépidus

11	Julie épouse Tibère ; mort d'Octavie
9	Dédicace de l'Autel de la Paix d'Auguste (<i>Ara Pacis</i>)
8 ?-9.	Mort de Mécène
8 ?-11.	Mort d'Horace ; enterré près de Mécène sur l'Esquiline
6	Julie exilée par son père à Pandataria, pour inconduite
6	Tibère s'exile lui-même à Rhodes
4	Mort de M. Porcius Latro, rhéteur
2	Julius Antoine condamné à mort pour haute trahison
2	Publ. de l' <i>Art d'aimer</i> (Ovide) ; Messala salue Auguste <i>Père de la Patrie</i> (5.2.)
1	Ovide comm. les <i>Métamorphoses</i>
Après J.-C. :	
2	Retour de Tibère
2 ou 3	Ovide comm. les <i>Fastes</i>
2	Création de 2 préfets du Prétoire
4	Mort d'Asinius Pollion
4	Conjur. d'Helvius Cinna
4	Adoption de Tibère par Auguste
8 (ou 9)	Exil d'Ovide à Tomes (mer Noire) ; mort de Valérius Messala
9	Désastre de Varus à Teutobourg
14 ?-8.	Mort d'Auguste. Avènement de Tibère
14	Mort de Julie
17	Mort d'Ovide
29	Mort de Livie

Table

<i>Chapitre premier.</i>	La première surprise de l'amour	7
<i>Chapitre 2.</i>	La pitié dangereuse	41
<i>Chapitre 3.</i>	Les infortunes de la vertu	83
<i>Chapitre 4.</i>	Le souper chez Mécène	125
<i>Chapitre 5.</i>	La nuit des rois	161
<i>Chapitre 6.</i>	La colline inspirée	195
<i>Chapitre 7.</i>	D'art et d'amour	231
<i>Chapitre 8.</i>	Sous les rameaux du laurier de Virgile	249
<i>Chapitre 9.</i>	Là, tout n'est qu'ordre et beauté	265
<i>Chapitre 10.</i>	Écrivez-le sur l'onde	287
<i>Chapitre 11.</i>	Les âmes mortes	297
	Du roman à l'histoire	327

Annexe E

Les colosses de Memnon
(*Le Grand Atlas de l'Égypte ancienne*, p. 235)



Annexe F

Stèle-Frontière A
(*Le Grand Atlas de l'Égypte ancienne*, p. 254)



Annexe G

«Garder le juste milieu»
(*Les Pères du désert*, p. 272-274)

croyant qu'il ne pouvait souhaiter de plus grand témoignage du mérite de sa vertu, que de se précipiter ainsi sans perdre la vie. Les frères épouvantés accoururent à ce puits, et l'en ayant à grand'peine retiré à demi-mort, lorsqu'au bout de trois jours il était près de rendre l'esprit il fit paraître une opiniâtreté pire que sa première folie. Car il demeura si obstiné dans son illusion, que sa mort même ne lui put persuader que le démon s'était joué de lui, et l'avait trompé par ses finesses. Le prêtre et le saint abbé Paphnuce témoignèrent leur juste sévérité en cette rencontre, et quelques grands travaux qu'il eût soufferts, quelque longueur d'années qu'il eût passées dans la solitude, et quelque compassion que méritât un accident si déplorable, tout ce qu'on put obtenir d'eux fut de ne le point compter au rang de ceux qui se font mourir eux-mêmes, et de ne le juger pas indigne des prières et des oblations qu'on a de coutume d'offrir pour le soulagement des morts. (*Coll.*, II, 5. *P. L.*, 49, 529.)

Garder le juste milieu.

Un saint homme, l'abbé Paul, est puni de la crainte excessive qu'il eut d'exposer sa vertu.

L'abbé Paul demeurait dans le désert qui est proche de la ville de Panéphyse. Ce désert, à ce que nous avons su, est devenu tel autrefois

par l'inondation d'une eau très salée. Car quand le vent de bise est violent, l'eau sort avec impétuosité des étangs voisins, et se répand ensuite dans la campagne avec tant d'abondance que toute la terre en est couverte. Il y avait là autrefois quelques bourgades qui sont pour cette raison devenues sans habitants, et qui ne paraissent plus maintenant que comme des îles au milieu des eaux.

Ce fut donc là que cet abbé Paul s'éleva par le repos et le silence de la solitude à une telle pureté de cœur qu'il ne pouvait plus souffrir de voir non seulement le visage mais l'habit même d'une femme.

Car allant un jour avec l'abbé Archébius, solitaire du même lieu, voir un ancien solitaire dans sa cellule, il rencontra par hasard dans son chemin une femme qui passait. Ce bon abbé Paul fut si surpris de la voir, qu'oubliant cette visite de piété qu'il avait commencée, il s'enfuit à son monastère avec autant de vitesse et de précipitation que s'il avait rencontré un lion ou un dragon effroyable. Son compagnon, l'abbé Archébius, courut après lui et le rappela en criant, et le conjura de vouloir bien continuer leur chemin pour visiter ce vieillard, comme ils l'avaient résolu, mais il ne put jamais le fléchir par ses prières.

Quoiqu'il se conduisit de la sorte par un zèle ardent qu'il avait pour la pureté, néanmoins

parce que ce zèle n'était pas selon la science, et qu'il passait en cela les bornes d'une conduite raisonnable et de la discipline religieuse, il fut frappé d'une paralysie si universelle qu'il se trouva d'un coup entièrement perclus de tous ses membres. Il perdit tellement l'usage et les fonctions, non seulement des pieds et des mains, mais même des oreilles et de la langue, qu'il ne lui resta plus d'un homme que la seule forme extérieure, sans sentiment et sans mouvement. Son infirmité le réduisit en un tel état, que ne se trouvant plus d'homme qui pût suffire à tous ses besoins, on fut obligé d'avoir recours au soin et à la charité des femmes. Ainsi on le porta dans un monastère de saintes vierges qui lui donnaient à boire et à manger sans qu'il put seulement demander par signes, et qui pendant quatre années après lesquelles il mourut, lui rendirent avec un soin toujours égal, tous les secours et toutes les assistances dont il eut besoin dans cette impuissance et cette défaillance générale.

Quoique ce saint homme fût ainsi perclus de tous ses membres, sans sentiment, sans mouvement et sans vie, il sortait de lui une vertu si divine et si extraordinaire, que l'huile qui avait touché à son corps qui paraissait déjà mort étant appliquée aux malades les guérissait sur l'heure de toutes leurs maladies. (*Coll.*, VII, 26. *P. L.*, 49, 704.)

Annexe H

Exemples de bibliographie

***Le Druide* de Violaine Vanoyeke
L'exilée de Babylone de Marc Flament
Complot sur le Nil de Marie-Ange Faugérolas**

Bibliographie

EN PREMIER LIEU:

- César, *De bello gallico* (La Guerre des Gaules), Belles Lettres.
- Plutarque, *Vie de Jules César*.
- Cicéron, *Epistulae ad Atticum* I, 19-20; IV, 14-19; *Epistulae ad familiares*, VII, 9-18; *Epistulae ad q. fratrem*, II, 11-14; III, 1, 3, 8, 9; *Oratio pro M. Fonteio*.

On trouve également quelques éléments intéressants sur la guerre des Gaules chez Polyen et Dion Cassius (grec) et chez Suétone, Frontin, Florus et Vellelus Paterculus (latin).

- E. Cougny et H. Lebègue, *Extraits des Auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules*, Société de l'Histoire de France, 6 vol.

QUELQUES OUVRAGES RESTENT FONDAMENTAUX MALGRÉ LEUR DATE DE PARUTION DÉJÀ ANCIENNE:

Ouvrages sur César:

- Roux G., *La Leçon de César*, Stock, Paris, 1932. (Survol de la carrière de César.)

— Constans L.-A., *Guide illustré des campagnes de César*, Paris, 1930.

— Bojkowitsch A., *Hirtius als Offizier und als Stilist*, Vienne, 1924.

— Napoléon III, *La Vie de César*. (Aujourd'hui vieilli, cet ouvrage offre néanmoins certains détails intéressants.)

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA GAULE:

— Lot F., *La Gaule*, Fayard, Paris, 1947. (Ouvrage traitant de la Gaule indépendante, de la Gaule romaine, du Bas-Empire jusqu'aux années 476.)

— Pernoud R., *Les Gaulois*, Le Seuil, Paris, 1979. (Beaucoup de détails sur les métiers de l'art gaulois, nombreuses illustrations.)

— Jullian C., *Histoire de la Gaule*, 1908-1926, Hachette, 6 vol. (Un ouvrage fondamental, qui présente néanmoins une vision manichéenne de la guerre des Gaules et de la rivalité entre César et Vercingétorix, ainsi que de leur personnalité.)

— Thévenot E., *Histoire des Gaulois*, «Que sais-je», P.U.F, Paris, 1946.

— Grenier A., *Les Gaulois*, éd. L. Harmand, 1970.

— Hubert H., *Les Celtes et l'expansion celtique à l'époque de La Tène et Les Celtes depuis l'époque de La Tène et la civilisation celtique*, Albin Michel, Paris, 1974.

— Duval, P.M., *La Vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine*, Hachette, Paris, 1952.

— Eydoux H.P., *La France antique*, Paris, 1962.

— Vendryes J., *Manuel pour servir à l'étude de l'antiquité celtique*, Paris, 1906.

- Vendryes J., *Les Anciens Peuples de l'Europe*, Paris, 1916.
- Bircher H., *Bibracte eine Kriegsgeschichtliche Studie*, Aaran, 1904.
- Bulliot J.G., *Fouilles du Mont Beuvray de 1867 à 1895*, 2 vol., Autun, 1899.
- Taubler E., *Bellum Helvetiaum*, Stuttgart, 1924.
- Werner K.F., *Histoire de France, Les origines*, Fayard, 1984.
- Guth P., *Histoire de France*, Plon, 1968.
- Falc'hun F., *Les Noms des lieux celtiques, Rennes*, éd. armoricaines, 1966.
- Raftery J., *The Celts*, Cork, 1964.

Le courrier de l'UNESCO a consacré son numéro de décembre 1975 aux Celtes.

À consulter aussi, les ouvrages de Georges Dumézil pour ses théories sur la société tripartite.

OUVRAGES SUR VERCINGÉTORIX:

- Gorce M.M., *Vercingétorix, chef des Gaulois*, Payot, Paris, 1935.
- Harmand J., *Vercingétorix*, Fayard, Paris, 1984.
- Leblond M.A., *Vercingétorix, martyr; Le couronnement, Alésia, Rome*, Denoël, Paris, 1938.
- Duval, P.M., *Vercingétorix, l'histoire et la légende*, Paris, 1963 et *Les Celtes*, Gallimard, 1977.
- Capitan A., *Les Portraits de Vercingétorix*, Revue hebdomadaire, 1902.

OUVRAGES SUR LA RELIGION:

- Duval P.M., *Les Dieux de la Gaule*, Payot, Paris, 1976.
- Sjoestedt M.L., *Dieux et héros des Celtes*, P.U.F, Paris, 1940.
- Vendryes J., *La Religion des Celtes*, Paris, 1948.
- Dottin G., *La Religion des Celtes*, Paris, 1904.
- Jullian C., *De l'origine de l'assemblée druidique*, Revue des Études Anciennes, Paris, 1919.
- D'Arbois de Jubainville H., *Les Druides et les dieux celtiques à forme d'animaux*, Paris, 1906.
- Hubert H., *Le Mythe d'Épona*, Mélanges Vendryes, Paris, 1925.
- Kendrick T.D., *The Druids*, Londres, 1927.
- Le Roux F. et Guyonvarc'h C.J., *Les Druides*, Ouest-France, 1986. (Le druide dans la société, ses rapports avec le roi et la classe guerrière. Techniques rituelles et magiques. Fêtes, sanctuaires. Doctrines, croyances. Origines du druidisme.)

OUVRAGES SUR LA LANGUE GAULOISE:

- Dottin G., *La Langue gauloise*, Klincksieck, Paris, 1920. (Depuis la découverte de l'Allemand F. Bopp rattachant le celtique à l'indo-européen.)
- Honorat E., *La Langue gauloise*, Paris, 1934.

OUVRAGES SUR L'ART GAULOIS:

- Lantier R. et Hubert H., *Les Origines de l'art français*, Le Prat, Paris, 1947.
- Morin J., *La Verrerie en Gaule*, Paris, 1913.
- Barrelet J., *La Verrerie en France*, 1955.
- Esperandieu E., *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule*, 11 vol., Imprimerie nationale, Paris, 1907-1938.

OUVRAGE SUR LA MONNAIE:

- Blanchet A., *Traité des monnaies gauloises*, Leroux, Paris, 1905.

OUVRAGES SUR L'HABITAT:

- Dechelette J., *Manuel d'archéologie celtique*, 2 vol., 1908-1914, Picard, 1927.
- Dechelette J., *Fouilles du Mont Beuvray de 1897 à 1901*, Paris, 1904 et *Les « cases » en pierres sèches de l'Auvergne*, Paris, 1912.
- Audollent A., *Découverte d'un oppidum près de Clermont d'Auvergne*, Revue Archéologique, 1933.

PÉRIODIQUES:

De nombreux numéros de *Gallia* et d'*Archeologia* ont traité de la Gaule ainsi que les numéros de la *Revue Celtique* devenue en 1937 les *Études Celtiques*.

PRINCIPALES SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANNEQUIN (Guy). — *Les Trésors de Babylone*, Farnot.
- BARON (S.W.). — *Histoire d'Israël, vie sociale et religieuse*, P.U.F.
Bible (Ancien Testament).
- BOTTA (E.) et FLANDIN (E.). — *Le Monument de Ninive*, Imprimerie nationale.
- BRION (Marcel). — *La Résurrection des villes mortes*, Payot.
- CERAM (C.W.). — *Des dieux, des tombeaux, des savants*, Livre de Poche.
- CHOURAKI (André). — *La Vie quotidienne des Hébreux au temps de la Bible*, Hachette.
- CLOUGH (Shepard B.). — *Grandeur et décadence des civilisations*, Payot.
- CONTENAU (Dr Georges). — *Manuel d'archéologie orientale*, Picard.
— *Le Déluge babylonien. Ishtar aux Enfers. La Tour de Babel*, Payot. — *La Médecine en Assyrie et en Babylonie*, Maloine. — *La Vie quotidienne à Babylone et en Assyrie*, Hachette. — *La Déesse nue babylonienne. La Civilisation d'Assur et de Babylone*, Payot.
- DELAPORTE (Louis). — *La Mésopotamie. Les Civilisations babyloniennes et assyriennes ? La Renaissance. — Les Peuples de l'Orient méditerranéen*.
- DHORME (E.). — *Les Religions de Babylonie et de l'Assyrie*, P.U.F.
- DUMAS (François). — *La Vie dans l'Égypte ancienne*, P.U.F.
- EISEMBERG (Josy). — *Histoire du peuple juif*.
- FOSSEY (C.). — *Manuel d'assyriologie* (tome I), Leroux. — *Rapports de valeur entre l'argent et divers métaux sous la dynastie chaldéenne (625-538)*, Revue des Études sémitiques et Babyloniaca.
- GAYET (Albert). — *La Civilisation pharaonique*, Plon.
- GRIMBERG (Carl). — *Histoire universelle* (tome I), Marabout Université.
- HARMAND (Jacques). — *La Guerre antique, de Sumer à Rome*, P.U.F.
- HEUZEY (L. et J.). — *Histoire du costume dans l'Antiquité classique*.
- HÉRODOTE. — *Histoires*.

- JEAN (C.-F.). — *Le Milieu biblique avant Jésus-Christ*, Geuthner.
- JÉQUIER (G.). — *Manuel d'archéologie égyptienne*, A. Picard.
- JOSÈPHE (Flavius). — *Histoire ancienne des Juifs*.
- KÖLDWEY (KODEIT). — *1^{re} excavations at Babylon*.
- LABAT (R.). — *Le Caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne*, Maisonneuve. — *Le Poème babylonien de la Création*, Maisonneuve.
- LENORMANT (François). — *La Divination et la science des présages chez les Chaldéens*.
- MARSTON (Sir Charles). — *La Bible a dit vrai*, Plon.
- MASPERO (Gaston). — *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, Hachette.
- MENANT (Joachim). — *Babylone et la Chaldée*, Maisonneuve. — *Les Écritures cunéiformes*.
- MONTET (Édouard). — *Histoire du peuple d'Israël*.
- NAHON (Gérard). — *Les Hébreux*, Seuil.
- NOAH KRAMER (Samuel). — *L'Histoire commence à Sumer*, Arthaud.
- NOTH (Martin). — *Histoire d'Israël*, Payot.
- OPPENHEIM (Léo). — *La Mésopotamie. Portrait d'une civilisation*, Gallimard.
- PARROT (André). — *Archéologie mésopotamienne. Sumer*, Gallimard. — *L'Art de Sumer*, Albin Michel. — *Assur. L'Univers des formes*, Gallimard.
- PERROT (G.) et CHIPIEZ (Ch.). — *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Hachette.
- POIRIER (René). — *L'Épopée des grands travaux*, Plon.
- RENAN (Ernest). — *Histoire du peuple d'Israël*.
- RUTTEN (Marguerite). — *Babylone*, P.U.F.
- SARZEC (de) et HEUZÉY (L.). — *Découvertes en Chaldée*, Leroux.
- SCHEIL (Vincent). — *La Loi de Hammourabi*, Mémoires de la délé-
gation française en Perse.
- SCHEIL (Vincent) et DIEULAFOY (M.). — *Esagil ou le Temple de Bel-Mardouk à Babylone*, Mémoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.
- TABOUI (G.R.). — *Nabuchodonosor et le triomphe de Babylone*, Payot.
- VIEYRA (Maurice). — *Les Assyriens*, Seuil.
- VIROLLEAUD (Charles). — *Légendes de Babylone et de Canaan*, Maisonneuve. — *L'Astrologie chaldéenne*.
- WEIGALL (Arthur). — *Histoire de l'Égypte ancienne*, Payot.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- P. ALPIN : *Plantes d'Égypte*, IFAO, 1980.
 APULÉE : *L'Âne d'or*, Folio, 1991.
 J. BAINES, J. MÁLEK : *Atlas de l'Égypte ancienne*, éditions du Fanal, 1990.
 J. BAINES, L. LESKO, D. SILVERMAN : *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Thames and Hudson, New York, 1993.
 M. BAUD : *Le Caractère du dessin en Égypte ancienne*, Adrien Maisonneuve, 1978.
 O. BERLEV et alii, *L'Homme égyptien*, « l'univers historique », Le Seuil, 1992.
 M.A. BONHÈME, A. FORGEAU : *Pharaon*, Armand Colin, 1988.
 H. M. DE CAMPIGNY : *La Tradition égyptienne*, Astra, Paris.
 Albert CHAMPDOR : *Le Livre des Morts*, Albin Michel, 1990.
 C. DESROCHES-NOBLECOURT : *La Femme au temps des Pharaons*, Stock, 1986.
 M. DUNAND : *Byblia Grammata*, ministère de l'Éducation nationale, Beyrouth, 1945.
 A. ERMAN, H. RANKE : *La Civilisation égyptienne*, Payot, 1990.
 P. FAURE : *Parfums et Aromates de l'Antiquité*, Fayard, 1991.
 SIR ALAN GARDINER : *Egypt of the Pharaohs*, Oxford University Press, Oxford, 1964.
 P. GRANDET : *Ramsès III, Histoire d'un règne*, Pygmalion. Gérard Watelet, 1993.
 N. GRIMAL : *Histoire de l'Égypte ancienne*, Fayard, 1991.
 HÉRODOTE : *Histoires II*, Les Belles Lettres, 1982.
 E. HORNING : *Les Dieux de l'Égypte*, éditions du Rocher, 1994.

- Y. KOENIG : *Magie et Magiciens dans l'Égypte ancienne*, Pygmalion, Gérard Watelet, 1994.
- G. KOLPAKTCHY : *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, Dervy, 1973.
- C. LALOUETTE : *L'Empire des Ramsès*, Fayard, 1987.
- C. LALOUETTE : *Contes et récits de l'Égypte ancienne*, Flammarion, 1995.
- D. MEEKS et C. FAVARD-MEEKS : *La Vie quotidienne des dieux égyptiens*, Hachette, 1993.
- P. MONTET : *La Vie quotidienne en Égypte au temps des Ramsès*, Hachette, 1974.
- S. MORENZ : *Egyptian Religion*, Cornell University Press, New York, 1984.
- N. OZANIEC : *The Egyptian Wisdom*, Element Books Ltd, Dorset, 1994.
- F. PORTAL : *Les Symboles égyptiens*, éditions de la Maisnie, 1979.
- PLUTARQUE : *Isis et Osiris*, trad. Mario Meunier, éditions de la Maisnie, 1992.
- POSENER, SAUNERON, YOYOTTE : *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Hazan, 1988.
- S. SAUNERON : *Les Prêtres de l'ancienne Égypte*, Perséa, 1988.
- R.A. SCHWALLER DE LUBICZ : *Du symbole et de la symbolique*, Dervy, 1978.
- J. VANDIER : *Manuel d'archéologie égyptienne*, éditions A. et J. Picard, 1958.
- P. VERNUS : *Affaires et scandales sous les Ramsès*, Pygmalion, Gérard Watelet, 1993.
- E.A. WALLIS BUDGE : *Osiris & the Egyptian Resurrection*, Dover Publications, New York, 1973 (Original 1911).

