



Utrecht University

Le Carthage de Flaubert

La représentation de l'identité de l'Autre dans Salammbô

Iris Verbiesen

Numéro d'étudiant : 5722047

Mémoire de licence : langue et culture françaises

Université d'Utrecht

Sous la direction de : dr. Yvonne Vermijn

Deuxième lecteur : dr. Michèle Kremers-Ammouche

Le 20 août 2019

*un dromadaire sur une terrasse, tournant un puits
cela devait avoir lieu à Carthage*

Gustave Flaubert, *Carnet no. 10*, 1858.¹

¹ Flaubert, G. et Delavoye, C.M. *Carnet De Voyage À Carthage*. Publications de l'Université De Rouen, 1999, p. 65.

Résumé

Cette recherche vise à examiner la façon dont est décrite l'identité des Carthaginois dans le roman historique *Salammbô* de Gustave Flaubert, publié en 1862, à partir d'une vision occidentale sur les cultures orientales. Ainsi, cette formation d'identité est à critiquer en raison du discours colonial porté par son auteur, au moins selon la théorie d'Edward Saïd sur l'Orientalisme. De plus, selon l'idée de l'altérité, une distinction entre le Nôtre et l'Autre est faite. En outre, selon les structuralistes la façon de décrire une culture qui nous est étrangère dit le plus souvent autant sur la nôtre. La particularité du roman de Flaubert se trouve dans la présence de deux Autres : d'une part les Carthaginois, d'autre part les Mercenaires qui se révoltent contre eux dans une guerre cruelle. L'élément-clé est la comparaison des deux identités, renforcée par la relation amoureuse entre les deux représentants de ces deux groupes : Salammbô et Mâtho, ce dernier souvent nommé « le roi des Barbares ». Ainsi, nous avons affaire à une double altérité, deux Autres, les Carthaginois qui ont l'air le plus « normal » et les Mercenaires qui sont les « Barbares » : il en résulte une dynamique compliquée. Afin de comprendre comment cette vision est construite, nous étudions les sources souvent occidentales de Flaubert. Il devient de plus en plus clair que la conception occidentale ne se trouve pas forcément dans les sources, mais plutôt dans l'imagination de l'auteur qui est fortement influencée par son voyage à Carthage et par la société dans laquelle il vivait, un XIXe siècle de nationalisme où le colonialisme français était à son apogée, tout comme le développement de nouvelles sciences. Alors que Flaubert désapprouve ce nationalisme de ses contemporains, l'influence de son époque est à ne pas nier.

Table des matières

<u>Préface</u>	5
<u>Introduction</u>	7
<u>Chapitre 1 : Analyse de la formation de l'identité carthaginoise</u>	10
1.1 : Un point de vue occidental sur l'Orient	10
1.2 : Les Carthaginois et leur relation aux Mercenaires	14
1.3 : Le rôle de l'auteur et du lecteur	16
<u>Chapitre 2 : Une œuvre documentée : les sources de Flaubert et leur objectivité</u>	18
2.1 : Les sources antiques	18
2.2 : Le site de Carthage : voyage et imagination	21
2.3 : Influences socio-historiques	24
<u>Conclusion</u>	27
<u>Bibliographie</u>	29

Préface

Etant passionnée d'histoire ancienne depuis toute petite, j'ai poursuivi dans cette voie en suivant des cours d'histoire ancienne à côté de mon curriculum standard des études de français à l'Université d'Utrecht. Parmi tous les cours d'histoire ancienne que j'y ai suivis, il y en a un qui m'a plus particulièrement marquée : celui qui parlait de la ville ancienne de Pompéi. La tâche écrite finale de ce cours consistait à décrire la vie quotidienne ainsi que le domicile d'un habitant de cette ville, comme une sorte de passage de roman historique. La caractéristique principale de ce genre littéraire est l'intégration d'une fiction dans une reconstruction d'une réalité historique. La professeure insistait donc surtout sur la vraisemblance de nos petites histoires. Par conséquent, il s'agissait avant tout de mener une recherche profonde autour du type de personnage choisi (qui à son tour pouvait être inventé) et d'utiliser des références historiques précises dans le texte écrit, au lieu de tout inventer, ce qui évidemment n'a aucun intérêt dans un cours d'histoire.

Dès le début, je me suis rendu compte de la complexité d'une telle tâche, d'autant plus que j'avais choisi un garçon et une fille âgés d'onze ans (des jumeaux) et qu'il n'existe que peu de sources qui parlent d'enfants, surtout de filles. Pourtant, j'ai trouvé quelques sources utiles, qui consistaient en mon équipement d'écriture. Munie de toutes les connaissances acquises par la lecture de celles-ci, j'ai commencé à rédiger. La grande question était de savoir où commencer. Comment se déplace-t-on dans la tête d'un enfant qui vit dans le Pompéi du premier siècle de notre ère ? En plus : qu'est-ce qu'une telle personne fait tout au long de la journée, de quel sujet parle-t-on pendant le petit-déjeuner, si on en a à cette époque ? Quels vêtements un enfant porte-t-il, qu'est-ce qu'on mange... ? En somme, je doutais tout le temps de la vraisemblance de tout ce que j'écrivais.

A l'aide de mes sources, qui à leur tour ne présentaient souvent qu'une partie de la réalité et qui étaient donc assez limitées, j'ai fini par trouver une réponse à la plupart des questions posées ci-dessus. Je dis la plupart, car parmi elles une persistait et me rongait : celle de savoir comment se déplacer dans la tête d'une personne qui vit dans une époque antérieure à la mienne. Cette question reste difficile, mais la seule réponse que l'on pourrait trouver serait en lisant le plus possible sur le sujet – et non seulement sur le sujet, mais aussi et justement sur tous les détails que l'on puisse s'imaginer, même s'ils semblent hors sujet au premier regard. Toutefois, plus on lit, plus la liberté artistique est réduite. Finalement,

malgré la difficulté de l'écriture, j'ai réussi à relever le défi, car j'ai fini par trouver l'équilibre entre la vraisemblance et la fantaisie, ce qui est d'après moi la clé de sa résolution.

En tant qu'étudiante de langue et culture françaises, j'ai bien évidemment lu Gustave Flaubert, l'un des plus célèbres écrivains de la littérature française, surtout connu par son œuvre *Madame Bovary*. Or, ce n'était que récemment que j'ai découvert l'existence d'un roman historique dans son œuvre, dont je n'avais encore jamais entendu parler : *Salammô*. Le roman parle d'un passage dans les Guerres Puniques du troisième siècle avant J.-C. Intriguée par le fait que je savais comment il est difficile d'entreprendre un tel projet d'écriture, d'autant plus que *Salammô* est un roman de presque quatre cent pages, un projet gigantesque comparé à ma tâche écrite de 4000 mots, j'ai entamé une recherche sur le roman. Comment Flaubert, une personne extrêmement perfectionniste, a-t-il entrepris l'écriture d'un si grand roman sur un sujet dont on sait si peu ? Vu qu'il faut être prudent quand on écrit un roman historique sur une culture antérieure et étrangère, comme je le sais par expérience, ainsi est née l'idée de cette recherche, qui combine les deux domaines d'études auxquels je m'intéresse le plus : la littérature française et l'histoire ancienne.

Avant que je vous présente mon mémoire, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à quelques personnes qui m'ont aidé lors du processus d'écriture. Avant tout un immense merci à ma directrice Yvonne Vermijn, pour son expertise, sa confiance en moi et surtout sa patience. Le processus a été long et dur, et je suis sûre que sans son aide, je n'aurais pas réussi à écrire ce mémoire. Alors, même mille fois merci ne suffirait pas. Ensuite, j'aimerais bien remercier mes parents, qui eux aussi m'ont toujours soutenue et de plus m'ont pourvue d'assez de bonne nourriture pendant mes longues sessions de réflexion et d'écriture. Je les remercie de m'avoir amenée en Suède, où j'ai mis les touches finales à mon mémoire, regardant par la fenêtre d'une cabane en bois située au milieu de nulle part : cela m'a fait du bien. Un dernier remerciement devrait être adressé à Lucie Garcia, mon amie parisienne qui a mis assez de temps à corriger toutes mes fautes de français (je suis sûre qu'il y en avait assez !).

Iris Verbiesen, août 2019

Introduction

« C'était à Mégara, Faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. »² Cette phrase forme l'*incipit*, le début, du deuxième roman de Flaubert, *Salammbô*, publié en 1862. L'*incipit* montre un décor et immédiatement il devient clair que dans ce roman, il ne s'agit pas d'une situation quotidienne dans la France de l'époque dans laquelle l'écrivain vit lui-même : cette phrase nous plonge d'emblée dans le Carthage du troisième siècle avant notre ère. Carthage est une ville en Afrique du Nord et sa population, les Phéniciens, forme l'ennemi de la République Romaine à cette époque : il y a eu trois Guerres Puniqes entre ces deux acteurs.³

Le roman historique *Salammbô* se déroule en 241 avant Jésus-Christ, à la fin de la première Guerre Punique, qui à son tour désigne le début de la Guerre des Mercenaires, qui a duré jusqu'en 238 av. J.-C. opposant les Carthaginois aux troupes mercenaires, composées de différents peuples qui se sont battus au service de l'armée carthaginoise contre les Romains. Ils finissent par se révolter contre Carthage parce qu'Hamilcar, le roi des Carthaginois, ne paye pas la somme d'argent promise aux soldats.⁴ Salammbô, personnage éponyme du roman et fille d'Hamilcar, tombe amoureuse d'un des Mercenaires principaux, Mâtho. La relation amoureuse entre les deux héros forme le cœur du roman.

Tenant en compte la grande popularité de *Madame Bovary*, nous pourrions nous demander pourquoi Flaubert a choisi pour *Salammbô* un sujet si différent de celui de son premier roman. Il faut savoir que lors de la parution de ce premier livre, Flaubert est largement critiqué, à cause de l'immoralité d'Emma, le personnage principal du roman, qui se déroule dans la France contemporaine, la société dans laquelle Flaubert vivait. Le roman provoque une querelle dans l'opinion publique et l'écrivain est accusé pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs. »⁵ Finalement, il réussit à gagner le procès, mais la querelle l'a mis en garde : Flaubert décide d'écrire un roman historique sur

² Gustave Flaubert, *Salammbô*. Edition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris : Librairie Générale Française, 2011, p. 43.

³ Simon Price et Peter Thonemann, « Rome, Carthage and the West: 500-146 BC. » Dans : *The Birth of Classical Europe: A History from Troy to Augustine*. Londres : Penguin Books, 2011, pp. 175-216.

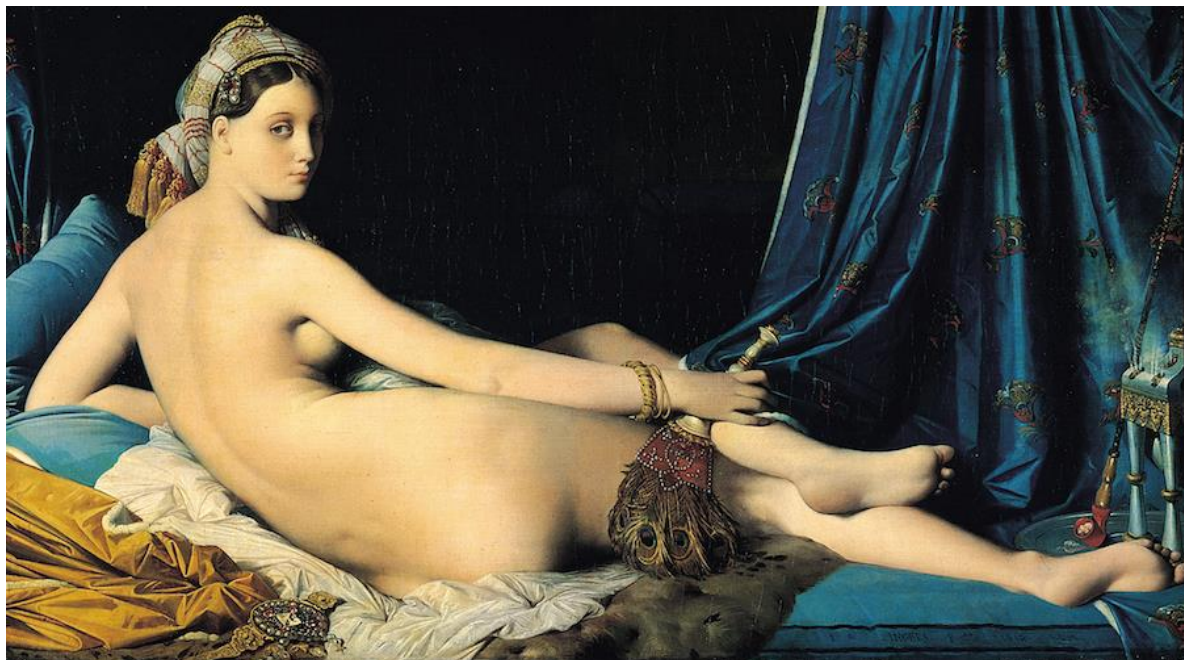
⁴ John Lazenby, *The first Punic war*. Routledge, 2016.

⁵ Nathalie Buchet Rogers, « Flaubert, *Madame Bovary* (1857) : Argent, adultère et arsenic. Dans : *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*. West Lafayette : Purdue University Press, 1998, p. 181.

un sujet loin de sa propre époque. Ainsi, le choix du Carthage du III^e siècle avant J.-C. lui donne un grand degré de liberté artistique, dont il se sert en écrivant une fiction basée sur des événements réels.



Léon Belly, *Pèlerins allant à la Mecque*, 1861.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814.

A l'époque, Flaubert n'était pas du tout le premier à montrer un tel intérêt pour d'autres cultures et l'utilisation de ces cultures pour les œuvres artistiques. Non seulement dans la littérature, mais aussi dans la peinture, de nombreux artistes développent une certaine fascination pour l'inconnu, notamment sur ce que l'on appelle « l'Orient ».⁶ Quelques exemples de telles peintures sont *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814) et les *Pèlerins allant à la Mecque* de Léon Belly (1861). (voir p. 8) Ainsi, l'orientalisme, courant artistique populaire dans la France du XIXe siècle, est né.

Néanmoins, le choix de Flaubert pour un sujet si inconnu du Carthage du IIIe siècle avant notre ère, est au moins remarquable, vu la tradition européenne de considérer les Grecs et les Romains comme précurseurs de l'Europe moderne.⁷ Les sources dites « classiques » sont toujours relues, et concernant l'histoire européenne, on a tendance à lire les événements du point de vue de « nos précurseurs », au lieu de s'intéresser à l'autre côté : ce sont les Autres, y compris Carthage, l'ennemi de la République romaine. Flaubert à son tour choisit pour son projet de *Salammbô* une approche différente en décrivant l'histoire d'une princesse carthaginoise.

Par conséquent, nous allons nous intéresser à la façon dont une culture si ancienne et inconnue est décrite par un Européen du XIXe siècle, qui se sert notamment de sources gréco-romaines, dans lesquelles les événements de la Guerre des Mercenaires ne sont guère présents. Ainsi, nous nous posons la question de savoir comment la formation de l'identité des Carthaginois dans *Salammbô* est influencée par le point de vue occidental de Flaubert.

Afin d'être capable de trouver une réponse à cette problématique, il nous faut quelques étapes de réflexion. Dans un premier instant, nous allons faire l'analyse de la façon dont Flaubert a peint l'image des Carthaginois à l'aide de ses conceptions occidentales sur leur identité. Ensuite, la deuxième partie sera consacrée à la formation des conceptions de Flaubert sur l'identité carthaginoise. Nous nous intéressons tout d'abord à la documentation profonde faite pour la création de l'œuvre, mais nous prenons en compte la possibilité que l'auteur ait également été influencé par l'époque dans laquelle il vivait.

⁶ Thornton, Lynne. *Les orientalistes : peintres voyageurs*. Vol. 1. www. acr-edition. com, 1993.

⁷ Beecroft, Alexander. « Greek, Latin and the Origins of "World Literature" ». Dans: *Clcweb: Comparative Literature and Culture*, vol. 15, no. 5, 2013. <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss5/2/>, consulté le 3 août 2019.

I

Analyse de la formation de l'identité carthaginoise

Dans ce chapitre, nous analyserons la façon dont sont décrites la culture et la société de Carthage dans *Salammô*, afin de voir comment la vision donnée des Carthaginois est occidentale. Le point de départ de cette analyse sera le début du roman, parce qu'il montre parfaitement que dès la première phrase, une certaine idée sur la culture Carthaginoise est transmise, et ce tout au long du roman. Ce n'est que quand on approfondit sa lecture que la question de l'identité des Carthaginois se complexifie. Comme nous allons voir, cette identité se décrit elle-même par la description d'autres cultures : nous avons affaire à un phénomène qui s'appelle « l'altérité ». Nous avons trouvé qu'en fin de compte, la difficulté de toute la question d'identité dans *Salammô* ne réside ni dans la description d'autres cultures, ni dans la description de la culture carthaginoise elle-même, mais avant tout dans la question d'intention de l'auteur et du rôle que joue le lecteur.

1.1 Un point de vue occidental sur l'Orient

Comme nous l'avons vu, dans *Salammô* le lecteur fait dès le début la rencontre d'une culture qui lui est étrangère, incompréhensible même : « C'était à Mégara, Faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. »⁸ Après la lecture de cette seule phrase, il pourrait déjà se demander trois choses : Qu'est-ce que Mégara, qu'est-ce que Carthage, et qu'est-ce qu'Hamilcar ? Même si une partie des lecteurs ont peut-être quelques notions d'histoire ancienne, Carthage est une ville qu'ils connaissent probablement uniquement des Guerres Puniqes, dans laquelle elle figure comme l'ennemi de Rome. En lisant le roman, le lecteur va faire une vraie découverte de cette culture dont initialement il ne sait rien d'autre que son nom : elle est différente, à la fois dans le sens où elle n'est pas occidentale, puisqu'elle est punique, c'est-à-dire phénicienne, une culture qui trouve ses origines dans le Proche-Orient,⁹ mais aussi parce qu'elle est antique. Le lecteur français, habitué à un point de vue romain quand il s'agit des Guerres Puniqes fait donc dès l'incipit la connaissance d'une culture orientale et ancienne.

⁸ Flaubert, *Salammô*, p. 43.

⁹ Ferjaoui, Ahmed. *Recherches Sur Les Relations Entre L'orient Phénicien Et Carthage*. Editions Universitaires, 1993.

Cette rencontre nous est proposée par Flaubert, un écrivain qui vit dans la France du XIXe siècle, loin du Carthage du IIIe siècle avant notre ère. A l'origine, la culture Carthaginoise lui paraît donc aussi lointaine qu'elle ne paraît aux lecteurs : elle nous paraît comme « Autre ». Quant à l'écriture sur une culture différente, on a tendance à définir cette culture comme Autre, pour bien faire la distinction entre « notre » culture et « l'Autre ».¹⁰

Pour approfondir la question d'identité et cette idée de distinction, il faut se référer à l'Ecole de Paris, ou le structuralisme, courant anthropologique français qui bénéficie d'une grande popularité dans les années 1960. L'une de leurs théories parle d'un phénomène appelé « l'altérité », qui veut qu'à l'aide d'une description de ce que l'on n'est pas, on forme une idée sur ce que l'on est. Cette théorie a surtout été élaborée par Marcel Détiene, qui l'applique à la mythologie grecque.¹¹ Dans ces mythes, par exemple l'*Odyssée* d'Homère, les Grecs¹² font la connaissance d'autres peuples qui, à leur regard, ne sont pas aussi bien cultivés. Dans ces cas, ils ont tendance à décrire toutes ces « cultures » en utilisant toutes les caractéristiques qui les opposent aux Grecs, c'est-à-dire à eux-mêmes. Un élément-clé dans cette description est souvent la langue : d'abord, le mot grec pour « étranger » est *barbaros*,¹³ qui vient directement de l'incompréhension grecque des langues étrangères. Pour eux, ces langues sonnent comme du « blablabla » et c'est ainsi, d'après une onomatopée, que le terme *barbaros* a été formé.¹⁴ Ainsi, les Grecs sont d'avis que tous les autres peuples n'ont pas vraiment de langue, *logos*, et par conséquent pas de raison, comme la définition du mot grec *logos* désigne à la fois « langue » et « raison ».¹⁵ En outre, la langue est liée à la culture : « *As we see in Herodotus, the criterion for the opposition between Greeks and barbarians is not only linguistic but cultural differences as well-Greek democracy, freedom, and logos as principles and ways of life.* »¹⁶ De cette façon, les Grecs considèrent les non-Grecs comme incapables d'être de vrais citoyens. La différence culturelle est donc liée tout d'abord à la langue. Les différences entre les Grecs et les peuples barbares, définies par les caractéristiques différentes utilisées pour se distinguer de l'autre, sont nommées par oppositions binaires. Un exemple fort est celui des habitudes alimentaires : là où les Grecs mangent de la viande d'animaux, parmi les peuples que rencontre Ulysse lors de son voyage il y a le peuple des Lestrygons,

¹⁰ Brillenburg Wurth, Kiene. « 11: Literatuur als koloniaal en postkoloniaal discours ». Dans: Brillenburg Wurth, Kiene et Rigney, Ann (éds) *Het leven van teksten*. Amsterdam: AUP, 2016, pp. 363-394.

¹¹ Detienne, Marcel. « Le territoire de la mythologie. » Dans : *Classical Philology* 75.2, 1980, pp. 97-111.

¹² Les personnages de l'œuvre homérique ne sont pas encore des « Grecs » dans le sens où ils habitent des *poleis* telles que les connaît la période classique, mais comme ils se battent collectivement contre les Troyens, ils sont vu comme les précurseurs des habitants du monde grec, c'est-à-dire les précurseurs de la culture grecque, d'autant plus que Homère, qui a écrit sur les héros, est le premier et le plus grand poète grec.

¹³ Hupperts, Charles. *Woordenboek Grieks-Nederlands*. Leeuwarden : Eisma Edumedia, 2011, p. 97.

¹⁴ Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, nouvelle édition*. Paris : Klincksieck, 2009, p. 157.

¹⁵ *Ibid.* p. 322.

¹⁶ Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, trad. Leon S. Roudiez. New York, London: Columbia UP, 1991, p. 51.

des géants cannibales. Ainsi, la civilisation grecque est opposée au manque de civilisation des Lestrygons, au niveau de nourriture.

En décrivant les normes des Autres de notre point de vue, comme chez les Grecs, d'après Detienne, on décrit inconsciemment nos propres normes, à l'aide des oppositions binaires : nous définissons la différence entre l'Autre et le Nôtre. Le Nôtre n'est donc pas spécifié dans les textes, mais indirectement il se trouve dans l'opposition de ce qui est décrit de l'Autre. Donc, comme l'a montré Détiéne à l'aide d'une analyse de la mythologie grecque, la façon dont on décrit une autre culture, dit en fait beaucoup sur la culture qui est la nôtre.

Afin de pouvoir examiner si dans le cas de ce roman, Flaubert a fait preuve d'un point de vue occidental sur la culture des Autres, il faut d'abord préciser davantage ce qu'est exactement un point de vue occidental : un élément clé dans cette précision est la célèbre critique sur l'orientalisme d'Edward Saïd dans son essai *Orientalism*, publié en 1978. La conclusion de l'essai est que par son imagination de ce qui n'est pas occidental, l'Occident a créé l'Orient : il s'agit d'un discours. Voici un parallèle avec l'altérité, mais poussée plus loin par la création de l'Orient. Il en est de même pour les arts et la littérature, dans lesquelles « l'Orient » est représenté en tant qu'entité exotique, fantastique, et sensuelle : il s'agit d'un exotisme, un discours colonial qui n'est pas forcément négatif, dans le sens où il montre toujours que la culture décrite est Autre, mais d'une façon qui exprime la fascination pour cette culture étrange, au lieu de la décrire comme barbare, suggérant une connotation négative. Voilà une différence avec l'altérité telle qu'elle est présente chez les Grecs : là où ils décrivent les autres telles que des barbares, donc inférieures à leur propre culture, l'orientalisme tel qu'il est décrit par Saïd est plutôt positif concernant l'Autre. Néanmoins, le sentiment de supériorité occidentale se voit toujours dans l'exotisme du XIXe siècle.

Pour en revenir à *Salammbô*, cet exotisme de l'Autre se manifeste le plus clairement dans la description de la fille d'Hamilcar. Dès sa première apparition dans le premier chapitre, pendant le festin des Mercenaires, Salammbô est décrite comme une fille presque inhumaine, divine même. Le narrateur se concentre notamment sur ses vêtements et ses accessoires. D'après l'historienne Lisa Lowe, dans le cas de *Salammbô* on a affaire à un Orient représenté en tant que femme – il s'agit d'une féminisation du lieu et de la culture de Carthage, symbolisée par Salammbô.¹⁷ Elle est exotique, sensuelle et secrète, par le fait qu'elle soit la prêtresse de Tanit. L'exotisme est donc présent dans le roman sous la forme d'une féminisation de la société décrite.

¹⁷ Lowe, Lisa. « Nationalism and Exoticism: Nineteenth-Century Others in Flaubert's *Salammbô* and *L'Education Sentimentale*. » Dans: *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism* (1991), pp. 213-42. D'ailleurs, Une autre explication de Lowe pour l'apparence riche et abondante de Salammbô est qu'elle symbolise la valeur de la princesse en tant qu'objet d'échange diplomatique : la Guerre des Mercenaires est finie parce qu'Hamilcar rend de Salammbô l'épouse d'un des Mercenaires.

Dans le dernier chapitre, dans lequel le mariage de Salammbô et Narr'Havas, le chef des Numides a lieu, cette description exotique de la fille d'Hamilcar est poussée jusqu'à l'exagération. Elle descend encore une fois de toutes les terrasses de l'Acropole, de sorte à être vue de la foule qui l'attend :

*« Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur la tête, autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée. »*¹⁸

Tout d'abord nous voyons dans l'apparence de Salammbô une sorte de personnification de la déesse dont elle est la servante et qui fait partie des divinités principales de la ville. En outre, la princesse nous est présentée comme « le génie même de Carthage », la personnification de l'esprit et la culture carthaginoise. En quelque sorte, Salammbô figure donc comme le symbole de la société carthaginoise, actrice principale de la vie religieuse dans la ville. On voit dans cet extrait un excellent exemple de la féminisation de l'orient telle que la décrit Lowe.

Salammbô est une merveille aux yeux non seulement des spectateurs dans la scène même, mais aussi du lecteur du roman : le public de Flaubert n'a jamais vu ou entendu à propos du génie de Carthage, ou d'une prêtresse de Tanit, on ne peut que s'imaginer son apparence, aidé par la description précise de Flaubert.

Appliquant les théories décrites dans cette sous-partie sur la vision occidentale sur « l'Orient » dans *Salammbô*, nous pouvons voir qu'elle est largement présente : tout d'abord, on a clairement affaire à un exotisme : comme nous l'avons déjà vu, dans le premier chapitre, Flaubert nous amène vers un univers inconnu pour le lecteur, en particulier par sa description de la princesse carthaginoise exotique et fantastique. Elle est même présentée comme la personnification féminine de Carthage. De plus, les riches descriptions de Flaubert contribuent à plonger le lecteur dans une attitude d'attente : il devient de plus en plus curieux et cherche à apprendre le plus que possible sur les Carthaginois, une attente que Flaubert comble en révélant plus de détails au fil de son roman. Une altérité donc, venant d'une fascination pour Carthage, exprimée par un exotisme et une féminisation.

Si la description de Carthage tout au long du roman est si typique pour le courant artistique de l'orientalisme, devrions-nous tout simplement nous arrêter à ces observations et conclure que Flaubert a une vision occidentale largement présente dans *Salammbô* ? Nous pouvons poursuivre l'étude car dans le roman, il y a un phénomène de plus qui se présente concernant la rencontre d'Autres cultures, qui demande plus d'approfondissement par le fait qu'il complexifie les choses.

¹⁸ Flaubert, *Salammbô*, p. 424.

1.2 Les Carthaginois et leur relation aux Mercenaires

Dans le roman, le lecteur fait non seulement la rencontre de la culture carthaginoise (au moins, telle qu'elle est décrite), mais aussi des différentes cultures des Mercenaires : il faut bien noter qu'il ne s'agit pas d'un groupe homogène, mais d'une armée composée de soldats venant de plusieurs régions différentes.¹⁹ Ainsi, nous avons entre autres des Libyens, des Grecs, des Gaulois, des Nègres et des Numides. Cet ensemble est souvent appelé tout simplement « les Mercenaires », alors qu'ils sont d'origines variées. Pour ce qui est de la description de ces Mercenaires ou, pour utiliser la terminologie souvent utilisée dans le roman de « Barbares », la théorie de l'altérité de l'école de Paris s'applique parfaitement : tout au long du roman, une distinction est établie, à savoir entre les Carthaginois et les Mercenaires.

Parlant de terminologie, il faut se rappeler la critique de Saïd sur l'orientalisme : d'après lui, dans la terminologie, un discours colonial est transmis : l'utilisation des étiquettes telles que le « Nôtre » et l'« Autre » ou même le « barbare » montre un sentiment de distinction et de supériorité d'un groupe sur l'autre groupe.²⁰ Dans le cas de ce roman, le groupe se considérant comme supérieur sentant est les Carthaginois : dans le premier chapitre déjà, une distinction est faite entre les Carthaginois et les « Barbares », comme les autres peuples sont décrits par le narrateur. La focalisation est assez vague, mais semble se concentrer sur les Carthaginois, parce qu'on appelle « Barbare » les Mercenaires, pour les distinguer de ce groupe. Les Carthaginois on insiste sur leur origine, alors qu'avec les Barbares celles-ci ne sont pas précisées, ce qui donne l'impression d'une masse informe et hétéroclite.

Un aspect intéressant dans la distinction des cultures est celui de la langue, ce qui rappelle la théorie mentionnée dans la partie 1.1 de Detienne où un groupe, dans le cas de Détiene les Grecs anciens, se distingue d'un autre groupe au niveau de différences de langue. Dans l'extrait ci-dessus, Salammbô paraît pour la première fois dans le roman, et immédiatement, une différence entre elle et les Mercenaires est décrite par la langue :

« Elle employait simultanément tous les idiomes des Barbares [...]. Aux Grecs elle parlait grec, puis elle se tourna vers les Ligures, vers les Campaniens, vers les Nègres ; et chacun en l'écoutant retrouvait dans cette voix la douceur de sa patrie »²¹

L'aspect linguistique semble donc, de la même façon que chez les Grecs anciens, jouer un rôle dans la distinction du Nôtre et de l'Autre : Salammbô montre sa connaissance des langues barbares, ce qui est précisé par le narrateur : ainsi, un accent est mis au fait que les Barbares ne parlent pas la langue carthaginoise. D'ailleurs, on retrouve dans cet extrait non seulement une distinction entre les deux, mais

¹⁹ Flaubert, *Salammbô*, pp. 43-69.

²⁰ Saïd, *Orientalism*.

²¹ Flaubert, *Salammbô*, p. 62.

également une vision assez positive sur Carthage, voire admirative, peut-être dûe au fait qu'il s'agit d'une femme – qui paraît cultivée et qui est « douce » : encore une fois, nous avons affaire à l'exotisme sous forme de féminisation de l'Orient.

La barbarie des Mercenaires est exprimée non seulement au niveau de la langue, mais aussi au niveau de la religion : dans un passage du roman, ils commettent un sacrilège : ils ont, par fureur, tué les poissons sacrés de la famille royale de Carthage :

« C'étaient les poissons de la famille Barca. Tous descendaient de ces lottes primordiales qui avaient fait éclore l'œuf mystique où se cachait la Déesse. L'idée de commettre un sacrilège ranima la gourmandise des Mercenaires ; ils placèrent vite du feu sous des vases d'airain et s'amusèrent à regarder les beaux poissons se débattre dans l'eau bouillante. »²²

Plus tard, ils volent également la voile sacrée de Tanit, le Zaïmph. Certes, c'est par fureur qu'ils commettent ces crimes, mais ils font preuve d'un manque de respect aux dieux de Carthage : voilà un acte considéré comme de la barbarie. Encore une fois, on constate une opposition : le respect pour les dieux d'une part, et le manque de respect pour les dieux d'autre part.

Après avoir volé le Zaïmph, Mâtho, chef de la révolution et de la guerre contre Carthage, devient, au moins selon les Carthaginois, le symbole des Mercenaires : Schahabarim, le grand prêtre de Tanit, dit : « car Mâtho, pour les Carthaginois, était, à cause du voile, comme le roi des Barbares ».²³ Salammbô à son tour est vue comme le symbole de la société et de la culture carthagoises : nous avons déjà vu que la princesse ressemble au génie même de Carthage. Les deux symboles tombent amoureux, ce qui permet une comparaison entre les deux personnes venant de deux cultures tout à fait différentes. La princesse d'un grand royaume est toujours comparée au chef de révolte d'un pays « barbare » d'après les Carthaginois. Les oppositions binaires de Detienne sont repérées dans toutes les différences entre les deux amoureux. Tout d'abord et bien évidemment, le féminin est opposé au masculin, accentué par le fait que Salammbô serve la déesse de la lune et que Mâtho à son tour serve le dieu Libyen du soleil, Moloch. Cette comparaison devrait être vue comme la comparaison entre le Nôtre, c'est-à-dire le Normal, et l'Autre : on voit une distinction constante entre Carthage et les Mercenaires. La comparaison entre deux cultures est donc renforcée par la relation amoureuse entre Salammbô et Mâtho, qui sont chacune la personnification de leur culture.

C'est là où notre recherche se complexifie, car il semble que Carthage, initialement l'Autre culture pour le lecteur, voit à son tour les Mercenaires comme l'Autre. Il y a donc une tension, par la formation de l'identité Carthaginoise comme le « plus normal », décrit du point de vue occidental. Qui a son tour décrit encore une autre culture comme la vraie Autre. On a affaire à une situation dans laquelle

²² *Ibid.* p. 55.

²³ *Ibid.* p. 274.

il y a un changement de l'Autre original vers un nouvel Autre : nous voyons les événements du point de vue de Carthage, l'Autre original, qui par la suite devient « le plus normal ».

Ce que Flaubert a atteint dans ce roman par le changement de focalisation est une mise en abyme, voire une altérité double : la culture vue comme autre l'est par rapport à une culture qui est elle-même étrangère à celle du lecteur. Le roman gagne ainsi en profondeur, comme nous avons deux niveaux d'altérité. D'une part Carthage est décrite d'une façon orientaliste, mais en même temps les Carthaginois ne sont plus l'Autre : ce sont les Mercenaires, qui à leur tour sont considérés comme étant inférieurs et barbares.

1.3 Le rôle de l'auteur et du lecteur

Afin d'éviter que la vision donnée ci-dessus sur le discours de Flaubert ne devienne trop « objective », une réflexion sur l'auteur devrait être faite, parce qu'il est assez dangereux de parler d'une intention d'auteur, si on ne la connaît pas : même s'il existe – comme nous allons le voir – une riche correspondance entre Flaubert et critique littéraire Charles-Augustin de Sainte-Beuve où il essaie d'expliquer la nature du projet de *Salammbô*, ou même sa mission en tant qu'écrivain, on ne peut dire avec certitude s'il a vraiment agi comme cela dans l'œuvre même. Ainsi, la question est de savoir si l'auteur était conscient de cette vision occidentale reste discutable : on ne peut jamais découvrir l'intention de l'auteur.

De plus, il faut se demander s'il existe une telle notion qu'une intention d'auteur. Roland Barthes, critique littéraire français puissant, a introduit l'idée de la « mort de l'auteur » : d'après lui, malgré tout ce qu'un auteur écrit ou même tout ce qu'il dit lui-même sur son œuvre, le lecteur décide comment il l'interprète. Dans tous les cas, l'interprétation dépend donc du lecteur.²⁴ Dans le cas de *Salammbô*, le lecteur contemporain de Flaubert aurait pu avoir une interprétation tout à fait différente que l'analyse donnée par nous : nous avons sans aucun doute été influencés par l'œuvre de Saïd, par conséquent notre analyse est poussée vers la direction de la critique sur l'orientalisme de cet auteur.

Cela étant dit, il y a toujours la possibilité de découvrir comment est construite l'identité des Carthaginois de Flaubert : objectivement, nous connaissons les sources qu'il a utilisées, l'époque dans lequel il vivait et ainsi nous nous déplaçons plus que possible dans la tête de Flaubert. A l'origine, le lecteur connaît Flaubert comme étant un auteur du réalisme : il décrit les choses objectivement, comme il les regarde. Pour le projet de *Salammbô*, il n'a pas pu le faire, il a dû se fier à ses sources : là, il y a le risque qu'il puisse de trop agrémente ses descriptions avec sa propre vision.

²⁴ Barthes, Roland. « La mort de l'auteur. » Dans : *Manteia* 5, 1968, pp. 12-17.

Maintenant que nous comprenons que la vision donnée dans *Salammbô* sur la culture des Carthaginois est une vision occidentale qui en même temps joue avec cette notion même de vision sur d'autres cultures et de s'en distinguer, nous nous demandons comment une telle vision est construite : quelles étaient les influences directes et indirectes qui ont mené Flaubert à la création de l'identité des Carthaginois ? C'est cette question sur laquelle nous allons nous concentrer dans le deuxième chapitre.

II

Une œuvre documentée : les sources de Flaubert et leur objectivité

Pour tenter d'approcher la formation de la conception de Flaubert de la civilisation carthaginoise, il nous faut savoir d'où il tient ses informations à ce sujet. L'écriture d'un roman réussi sur une époque et une ville différentes nécessite des renseignements profonds sur la société qu'est Carthage. Flaubert, par son désir de bien décrire le décor dans lequel son histoire se déroule, s'est dévoué à une recherche complète de cette civilisation.²⁵ En 2012, le Centre Flaubert, une institution qui fait partie de l'Université de Rouen, a publié un dossier contenant les sources que Flaubert a utilisées pour son projet de *Salammbô*.²⁶ A l'aide de ce dossier, nous allons voir comment les sources utilisées contribuent à la formation de l'idée sur l'identité des Carthaginois telle qu'elle est présentée dans *Salammbô*, que nous venons de voir. Nous avons choisi une catégorisation thématique des sources : ainsi, nous commencerons par les sources antiques, qui font partie de la première étape de recherche de Flaubert et qui ont inspiré l'auteur pour effectuer un voyage en Tunisie où se trouve le site archéologique de Carthage. Ce voyage et l'imagination éveillée par celui-ci formaient sa deuxième source d'inspiration. Enfin, nous allons examiner les conditions socio-historiques qui pourraient avoir influencé Flaubert lors du processus d'écriture du roman, afin de comprendre comment sa vision occidentale est formée.

2.1 Les sources antiques

Pour commencer le projet de *Salammbô*, Flaubert s'est mis à la lecture d'œuvres d'historiographes de l'Antiquité, afin d'être capable de se forger une idée de la civilisation carthaginoise et les événements de la Guerre des Mercenaires. Une source indispensable pour Flaubert, comme il l'a écrit lui-même dans une lettre au critique littéraire Charles-Augustin de Sainte-Beuve, est avant tout l'œuvre de l'historien

²⁵ Flaubert a conservé toute sa recherche, ce qui est utile quand on projette de regarder le contenu de *Salammbô* de plus près, d'autant plus que l'œuvre devient assez difficile à lire et comprendre pour le lecteur, qui n'est souvent pas spécialiste d'histoire ancienne, surtout pas du Carthage ancien. C'est-à-dire qu'afin d'être capable de lire ce roman, on a besoin d'une version annotée de l'œuvre, sinon on n'y comprend rien.

²⁶ Leclerc, Yvan. *Salammbô, inventaire des dossiers documentaires autographes*. 2012, http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/sal_dossiers_documentaires.php.

grec Polybe (208–126 avant J.-C.): « — *J'en dirai autant de Polybe. C'est pour moi une autorité incontestable, quant aux faits.* »²⁷ Celui-ci a décrit l'émergence des Romains sur la scène mondiale, dont il était témoin. Dans ses *Histoires romaines* inachevées, il explique comment et surtout pourquoi ils ont de plus en plus contrôlé toutes les civilisations imposantes de la méditerranée, y compris la civilisation punique dont Carthage était la capitale à cette époque. Les Phéniciens jouaient un rôle important dans la méditerranée depuis longtemps déjà et ils formaient le principal ennemi des Romains. Cela étant dit, Polybe est assez subjectif²⁸ dans son écriture : il considère les Romains comme les maîtres de la Méditerranée, par leur aptitude à battre les grands royaumes hellénistiques dès la fin du troisième siècle avant J.-C. Or, comme elles sont la seule source historiographique antique qui parle de la guerre des Mercenaires, Flaubert se sert largement des *Histoires*, c'est pourquoi un grand nombre de savants contemporains sont d'avis qu'il n'a fait que reprendre les mots de Polybe et qu'il manque d'originalité, parmi eux Atsuko Ogano dans son article « Un plan de *Salammbô* ou un sommaire de l'*Histoire* de Polybe ? ».

Certes, il est évident que les *Histoires* forment la source principale pour son roman, mais malgré tout, Flaubert est au courant de sa subjectivité, comme il continue dans sa lettre à Sainte-Beuve : « *Mais tout ce qu'il n'a pas vu (ou omis intentionnellement, car lui aussi, il avait un cadre et une école), je peux bien aller le chercher partout ailleurs.* »²⁹ Flaubert a donc prudemment lu et utilisé Polybe, d'après ses propres mots. C'est-à-dire qu'il suit assez littéralement la chronologie de la Guerre des Mercenaires qui lui est proposée par Polybe, prenant en même temps la liberté d'inventer des événements et des personnages là où des détails ou des événements manquent dans Polybe.³⁰

D'après notre analyse, la vision occidentale de Flaubert ne provient donc pas de sa lecture de Polybe. D'autres sources gréco-romaines qu'il a utilisées sont entre autres Plaute, Plutarque, Tacite et Théophraste. Elles aussi ne sont utilisées que pour les faits qu'elles relatent : ainsi, Théophraste est souvent cité pour les noms de plantes. D'après notre analyse, toutes ces sources ne contribuent pas vraiment au discours que donne la description de Carthage de Flaubert : elles servent uniquement de documentation, extrêmement précise sur le sujet, au moins sur les faits.

L'importance d'une lecture minutieuse de différentes sources anciennes se voit surtout dans les aspects de la religion carthaginoise. Le fait que le personnage principal soit la prêtresse de Tanit accentue la vraisemblance du roman, car on sait que les pratiques religieuses étaient au centre de la vie des sociétés antiques.³¹ C'est non seulement pour cette raison que la religion joue un grand rôle dans *Salammbô* en

²⁷ Lettre à Sainte-Beuve du 23-24 décembre 1862, *Corr.*, t. III, 1991, p. 276.

²⁸ Poznanski, Lucien. "Essai de reconstitution du Traité de tactique de Polybe d'après le livre III des *Histoires*." *L'Antiquité Classique*, 1980, p.161.

²⁹ Lettre à Sainte-Beuve du 23-24 décembre 1862, p. 276.

³⁰ Cela est marquée très régulièrement dans les notes de bas de pages de l'édition de *Salammbô* que nous avons utilisée : annotations faites par Jacques Neefs.

³¹ De Coulanges, Fustel. *La cité antique*. Flammarion, 2010.

particulier, mais également car elle fait partie de la relation entre Salammbô et Mâtho. Dans la partie I, nous avons vu l'importance de la religion dans cette relation amoureuse et sa signification pour l'analyse de l'œuvre : Salammbô est une prêtresse de la déesse Tanit, personnification de la lune. Son amoureux Mâtho à son tour, sert le dieu Moloch, qui représente le soleil. Les Carthaginois et les « Barbares »³² adhéraient à des religions tout à fait différentes de celles que l'on connaît aux Romains et aux Grecs. Par conséquent, Flaubert a eu besoin de sources qui décrivent cette religion qui lui est inconnue.

En effet, nous avons trouvé pleins de courts passages dans lesquels il utilise des sources contemporaines de la Guerre des Mercenaires, dont les auteurs viennent des alentours des ruines de la ville. Cette observation est faite par exemple dans le troisième chapitre intitulé « Salammbô », dans lequel l'héroïne prie à Tanit, déesse de la lune :

« (...) Quand tu parais, il s'épand une quiétude sur la terre ; les fleurs se ferment, les flots s'apaisent, les hommes fatigués s'étendent la poitrine vers toi, et le monde avec ses océans et ses montagnes, comme en un miroir, se regarde dans ta figure. Tu es blanche, douce, lumineuse, immaculée, auxiliaresse, purifiante, sereine ! »³³

Afin d'incorporer une telle prière à cette divinité dans son roman, Flaubert a dû étudier comment le déroulement d'une prière chez les Carthaginois. Comme il est marqué dans la note de bas de page accompagnant cette prière, Flaubert a écrit dans ses « Sources et méthode » que « *La prière de Salammbô, ch. III, est l'imitation de la prière de Psyché à Cérès. Apulée, Métamorphoses, livre VI.* »³⁴ Les *Métamorphoses* sont un poème narratif d'origine romaine, écrit par Ovide en 8 après J.-C. Dans le cas des *Métamorphoses* d'Apulée, il s'agit d'une adaptation orientalisée de ce poème, établie par un écrivain africain qui vivait au II^e siècle de notre ère. C'est plusieurs siècles après la destruction totale de Carthage, mais, selon l'historien Dexter Hoyos, cette destruction n'a pas directement suscité une disparition totale de la culture : ainsi, les coutumes et la religion ont continué à exister.³⁵ Ainsi, Flaubert a pu utiliser la prière de Psyché dans les *Métamorphoses* comme modèle pour la prière de Salammbô. Voilà un bon exemple de la profondeur de la recherche documentaire de Flaubert, qui semble avoir prudemment lu et utilisé sa sélection de sources, en ce qui concerne la religion Carthaginoise.

En conclusion, cette analyse des lectures des sources anciennes nous a montré que d'une part, pour les grandes lignes et les événements de la guerre, Flaubert a eu davantage tendance à utiliser des sources grecques et romaines connues, telles que Polybe. Néanmoins, il n'hésite pas à se servir de sa liberté artistique, qu'il utilise pour combler les lacunes du peu de sources dont il dispose sur cette guerre en particulier, en inventant des personnages. D'autre part, concernant les détails, pour lesquels ses

³² Notez bien qu'il ne s'agit pas du tout d'un groupe homogène, même si le narrateur utilise un nom pour désigner l'ensemble des cultures.

³³ Flaubert, *Salammbô*, p. 101.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Hoyos, Dexter. *The Carthaginians*. Routledge, 2010.

sources gréco-romaines ne suffisent pas, Flaubert a clairement approfondi sa lecture. Cela se voit par exemple par la description des aspects de la religion carthaginoise. La vision occidentale présente dans le roman ne semble donc pas forcément venir de ce que l'auteur a lu sur le sujet, mais, comme nous allons le voir dans la sous-partie suivante, elle provient justement de ce qu'il n'a pas lu : de la part inventée par son imagination, stimulée par sa visite du site de Carthage et des alentours.

2.2 Le site de Carthage : voyage et imagination

En plus du goût de l'Orient proprement dit, l'orientalisme de l'art de l'époque de Flaubert est influencé par le courant artistique du romantisme. Une notion populaire de ce courant est celle du « voyager pour écrire » :³⁶ le romantisme se caractérise ainsi par le tourisme artistique. C'est-à-dire que de nombreux peintres ainsi que de nombreux écrivains entreprennent des voyages dans des pays lointains pour s'échapper au monde de tous les jours, espérant trouver de l'inspiration pour leurs œuvres dans les paysages exotiques. Un écrivain célèbre qui est parti à l'étranger pour cet objectif est François-René de Chateaubriand, qui a fini par publier son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* en 1811.³⁷

Les ruines jouent notamment un rôle important dans ces voyages, surtout dans la peinture : ils stimulent l'imagination, par le fait qu'elles font remonter l'artiste dans le temps et l'amènent à rêver à des civilisations perdues.³⁸ Cela correspond à la volonté d'échapper aux soucis de la vie quotidienne : on part à l'étranger non seulement pour s'échapper physiquement de la misère du quotidien, mais également pour se perdre mentalement, rêvant du passé. Flaubert n'échappe pas à cette mode : en avril-juin 1858, il entreprend un voyage en Tunisie, où sont situées les ruines de la ville ancienne de Carthage.

Pourtant, dans cette tradition de voyager pour écrire, notamment en prenant des ruines comme sources d'inspiration, Flaubert ne se comporte pas complètement comme les autres artistes : certes, il part pour la Tunisie, pour visiter les fouilles archéologiques de Carthage. La différence est que là où un écrivain tel que Delacroix est activement à la recherche d'inspiration et ensuite dévoue son œuvre au voyage, Flaubert part avant tout vers le site archéologique de Carthage pour la documentation de son roman historique, qu'il avait déjà entamée avec les sources antiques dont il disposait. Certes, le roman se déroule à Carthage, mais l'œuvre est concentrée notamment sur l'histoire fictive de la princesse et son amoureux. Le voyage est entrepris surtout pour se renseigner sur le sujet, afin de contribuer à la vraisemblance du roman historique et ne forme donc pas le sujet même de l'œuvre comme chez Chateaubriand. Cela devient clair quand on lit une lettre de Flaubert à Ernest Feydeau : après son retour en France, Flaubert décide de refaire ses idées :

³⁶ Thornton, *Les orientalistes : peintres voyageurs*.

³⁷ Lacoste, Francis. « L'Orient de Flaubert. » Dans : *Romantisme*, no. 119, 2003, p. 73.

³⁸ Zucker, Paul. « Ruins. An Aesthetic Hybrid. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 2, 1961, p. 119.

« Carthage³⁹ est complètement à refaire, ou plutôt à faire. Je démolis tout. C'était absurde ! impossible ! Faux ! »⁴⁰

Ses idées initiales n'auraient pas correspondu à la réalité. Cela montre que les sources lues en amont ont donné une image fautive à l'écrivain, au moins en ce qui concerne l'atmosphère régnant à Carthage et ses environs.

N'oublions pas que dans le cas de *Salammbô*, il s'agit avant tout d'une fiction, bien qu'intégrée dans la reconstruction méticuleuse d'une réalité. Les personnages, bien que basés sur des figures historiques, par exemple Hamilcar qui prend pour modèle le vrai Hamilcar Barca et Mâtho qui est inspiré de « Mathos le Lybien » qui figure dans l'œuvre de Polybe, sont inventés par Flaubert. Bien qu'il se soit bien documenté par sa lecture et son voyage, son imagination est l'élément clé de son histoire : Flaubert n'est pas un historien, il est et il reste un écrivain, un artiste.

C'est notamment le cas concernant l'identité de Salammbô. Dans sa correspondance avec Sainte-Beuve, qui a également fait des recherches profondes sur le sujet, Flaubert décrit comment il a dû utiliser son imagination pour le personnage :

« Quant à mon héroïne, je ne la défends pas. Elle ressemble selon vous à “une Elvire sentimentale”, à Velléda, à Madame Bovary. Mais non ! Velléda est active, intelligente, européenne. Madame Bovary est agitée par des passions multiples ; Salammbô au contraire demeure clouée par l'idée fixe. C'est une maniaque, une espèce de Sainte-Thérèse. N'importe ! Je ne suis pas sûr de sa réalité ; car ni moi, ni vous, ni personne, aucun ancien et aucun moderne, ne peut connaître la femme orientale, par la raison qu'il est impossible de la fréquenter. »⁴¹

L'argument que donne Flaubert dans cette partie pour l'apparence et le caractère extravagants et fantastiques de Salammbô, est que personne ne sait à quoi pouvait ressembler une prêtresse de Tanit : par exemple, quels vêtements portait-elle ? Normalement, elle reste cachée dans le temple, comme un secret : par conséquent, pas même un contemporain de Salammbô n'aurait pu connaître quoi que ce soit d'elle ou de son apparence. Pour cette raison, Flaubert s'est permis de se servir de sa fantaisie. De plus, elle a été inventée, donc clairement, personne ne sait l'air qu'elle a : elle reste une création fictive. Par ruse, Flaubert a donc pu justifier l'utilisation de son imagination.

Cette imagination est sans aucun doute évoquée par sa visite au site de Carthage, soigneusement documentée : en Tunisie, Flaubert prend des notes par rapport aux fouilles et aux paysages l'entourant. Ces notes seront plus tard publiées en tant que *Carnet de voyage à Carthage*. Une imagination affectée

³⁹ *Carthage* étant le titre que Flaubert voulait donner au roman *Salammbô* à l'origine.

⁴⁰ Flaubert, Gustave. *Correspondances*, tome II, 1991, p. 817.

⁴¹ Flaubert, *Salammbô*, p. 437.

par ses propres pensées et interprétations de ce qu'il a lu et vu : dans la sous-partie suivante, nous analyserons le *Carnet de voyage à Carthage* de Flaubert.

Au premier abord, le *Carnet* semble n'être rien de plus qu'un journal de voyageur, un aide-mémoire même, par son style télégraphique : les phrases, s'il y en a, sont courtes et efficaces ; de plus, on y retrouve pleins d'abréviations et des fautes d'orthographe. Flaubert ne semble pas mettre trop de temps aux notes : aspiré par ce qu'il décrit, il prend des notes furtives pour fixer des impressions, des images. Au niveau du contenu, le lecteur découvre des descriptions des voyageurs qui l'accompagnent, des conversations pendant les soirées et des anecdotes. Pourtant, le motif n'est pas uniquement touristique, vu qu'également des expériences évoquant son imagination et inspiration sont décrites : selon l'éditeur Delavoie, il y a une phrase en particulier qui est le point qui marque le tournant d'un journal de voyageur à un journal d'écrivain :

*« un dromadaire sur une
terrasse, tournant un puits
cela devait avoir lieu à
Carthage »⁴²*

Ces derniers mots, soulignés dans le manuscrit, nous apprennent que la sensation que donne l'observation de l'animal du désert stimule son imagination : il s'imagine comment la scène qu'il vient de voir pourrait avoir eu lieu.

Il devient clair que tout comme les écrivains contemporains de lui, Flaubert se laisse inspirer par les impressions que lui donne son voyage. Pourtant, la littérature secondaire suggère que mise à part une fascination profonde pour l'orient, Flaubert désapprouve l'orientalisme en tant que tel : il critique les auteurs tels que Chateaubriand qui ne s'intéressent pas vraiment aux cultures des pays dans lesquels ils partent en voyage. Ils sont ethnocentristes, nationalistes et colonialistes :⁴³ tout ce que Saïd a pu écrire sur les orientalistes. Dans une lettre à Sainte-Beuve, Flaubert se défend contre la critique qu'il serait comme les orientalistes tels que Chateaubriand :

« Or le système de Chateaubriand me semble diamétralement opposé au mien. Il partait d'un point de vue tout idéal ; il rêvait des martyrs typiques. Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne, et j'ai tâché d'être simple. Riez tant qu'il vous plaira ! »⁴⁴

⁴² Flaubert et Delavoie, p. 65.

⁴³ Lacoste, p. 73.

⁴⁴ Flaubert, *Salammbô*, p. 436.

Flaubert montre qu'il n'est pas un orientaliste typique : il utilise son imagination et se fait preuve d'être un vrai artiste original. De plus, il respecte les autres cultures et il n'a pas de sentiment de supériorité.⁴⁵ Quand même, comme nous l'avons décrit, la formation de l'identité de Salammbô montre l'exotisme caractéristique de l'orientalisme. De plus, la terminologie utilisée pour désigner les Mercenaires, souvent décrits comme des barbares, montre un aspect de sentiment du Nôtre et de l'Autre.

Nous avons donc vu que même si Flaubert participe aux tendances de son époque, par le fait de partir en voyage artistique pour visiter des ruines, il se distingue de plusieurs manières de ses contemporains. Cela se voit surtout dans son *Carnet de voyage à Carthage* : au lieu de décrire méticuleusement tous les détails du voyage, il ne fait que des notes, ce qui montre que le voyage n'est pas le sujet de son roman. Il écrit sur des impressions qui stimulent son imagination et sa créativité : cela le distingue des auteurs tels que Chateaubriand. Il choisit un sujet original et respecte la culture, tout en se détachant d'un quelconque discours ou sentiment de supériorité occidentale.

2.3 Influences socio-historiques

Certes, Flaubert a utilisé toutes ces sources consciemment, vu qu'il existe tout un dossier contenant des manuscrits et des notes, ainsi qu'une correspondance avec Sainte-Beuve qui le prouvent, mais il y a également des « sources » indirectes dont il s'est servi – peut-être même inconsciemment : Flaubert a sans aucun doute été influencé par l'époque dans laquelle il vivait, une époque de colonialisme français et de développements scientifiques. Ces deux influences émanent chacune du courant politique qui émerge au XIXe siècle : le nationalisme.⁴⁶

L'histoire de Flaubert se déroule dans une époque de colonialisme Romain, lors des Guerres Puniques, c'est-à-dire l'expansion territoriale de la République Romaine, dans laquelle une vision occidentale sur Carthage en tant que différente est créée. Tenant en compte le colonialisme français de l'époque de Flaubert, il ne surprend pas que Flaubert choisisse un tel sujet, surtout par le fait que justement l'accent est mis sur la comparaison de deux cultures différentes dans le roman : il se peut que Flaubert a voulu jouer avec cette distinction, mais il faut bien noter qu'il était une caractéristique de l'esprit du siècle de Flaubert : évoqué par l'émergence du nationalisme, un sentiment de supériorité et une volonté de se distinguer des autres est omniprésent.⁴⁷

Pour ce qui est des développements scientifiques, on pourrait dire que le XIXe siècle est avant tout marqué par la Révolution Industrielle. Certes, son influence est à ne pas nier, parce qu'elle a sans doute contribué à un nationalisme et un sentiment de supériorité européenne, mais dans le cas de ce roman spécifique, elle n'a probablement pas influencé la vue sur d'autres cultures autant que

⁴⁵ Lacoste, pp. 73-84.

⁴⁶ Lowe, pp. 213-42.

⁴⁷ Lacoste, pp. 73-84.

l'émergence de la discipline de l'archéologie a pu le faire. La découverte du site antique de Pompéi en a marqué l'origine : pendant les fouilles, on a retrouvé non seulement des ruines de constructions « romaines » dans le sens où on les considère comme des témoignages de la culture romaine, tels qu'un amphithéâtre, un forum et des temples consacrés aux divinités tels que Junon et Jupiter, mais aussi des ruines de constructions « orientales ». Un bon exemple d'une telle construction est le temple d'Isis, une divinité d'origine Égyptienne, qui a été appropriée par la religion romaine.⁴⁸ La découverte de ce temple a suscité une augmentation des intérêts pour les cultures anciennes, à la fois pour les historiens et les artistes, dont les écrivains.⁴⁹ La découverte du site de Carthage en 1817 par l'archéologue néerlandais Jean Emile Humbert n'a pas été une exception : Flaubert s'est, comme on l'a discuté avant, servi des fouilles archéologiques en entreprenant un voyage artistique en faveur de son projet de rédaction de *Salammbô*.

Les lecteurs de Flaubert étaient peut-être au courant des développements archéologiques : il se peut que ce soit par curiosité pour cette discipline qu'ils aient acheté le livre. Cela fait sens : l'époque étant marquée par le nationalisme européen, on regardait tous ces développements d'une façon progressive, tout en considérant les cultures gréco-romaines comme précurseurs de la culture européenne.

La question est de savoir si l'on peut reprocher à Flaubert d'avoir écrit l'histoire à partir de sa propre époque et de sa propre culture. Ce n'est que des décennies plus tard, quand des scientifiques tels que Saïd s'occupent d'œuvres artistiques inscrites dans une période, qu'une vision d'une époque est remise en cause : on est toujours un enfant du siècle dans lequel on vit, donc il ne faut pas reprocher Flaubert de sa vision occidentale sur telle ou telle culture. Quoi qu'il en soit, Flaubert a composé avec tous les éléments à sa disposition : il aurait pu décrire l'histoire de *Salammbô* du point de vue d'un soldat romain, mais il a justement fait un choix extraordinaire en mettant au centre la princesse carthaginoise, et en choisissant les Mercenaires comme l'ennemi barbare. Il nous reste à dire que néanmoins, il décrit à la fois les Carthaginois et les Mercenaires à partir de son point de vue du XIXe siècle.

Tenant en compte l'influence du siècle, on pourrait conclure que suivant la théorie de l'altérité, la représentation de l'identité des cultures par Flaubert dit davantage sur l'identité de son siècle que sur celles des cultures elles-mêmes. Pour aller encore plus loin, on peut se demander comment le lecteur joue un rôle dans l'interprétation de ces cultures et du livre. Un lecteur contemporain de Flaubert en aurait eu une lecture différente de la nôtre : dans notre société moderne, nous avons pris conscience que parfois, nous plaçons notre propre culture au centre, et nous tentons de dépasser cet ethnocentrisme, ce sentiment de supériorité occidental.

⁴⁸ Berry, Joanne. *The Complete Pompeii*. Thames & Hudson, 2007, p. 204.

⁴⁹ Berry, pp. 204-205.

On pourrait dire que Flaubert, avant la parution de l'essai de Saïd, était déjà au courant de cet ethnocentrisme et de ce discours, comme nous l'avons déjà discuté, et que dans *Salammbô* il joue avec les paradigmes occidentaux de son époque. En prenant les Carthaginois comme les normaux plutôt que les Romains, et les Mercenaires comme l'ennemi barbare, il fait un changement des paradigmes et il surpasse les autres artistes de son siècle. Or, la manière dont il décrit les Carthaginois quand même est encore selon les principes de son époque : il regarde la culture avec fascination et d'une façon extraordinaire il la fait admirer par son public.

Conclusion

Comme nous l'avons vu, l'identité des Carthaginois est décrite à partir d'une vision occidentale de l'auteur qui porte un discours colonial empreint à la fois d'exotisme mais avec une altérité double. Deux cultures différentes de la culture française contemporaine de l'auteur sont abordées dans le roman : celle des Carthaginois et celle des « Mercenaires », un groupe qui ne forme aucune unité culturelle, mais qui est toutefois nommé « les barbares ». Ces cultures décrites sont antiques et africaines. Influencé par l'exotisme, Flaubert féminise la culture carthaginoise, en faisant du personnage principale une princesse fantastique et extraordinaire. La focalisation est chez les Carthaginois, qui fait que les Mercenaires sont vus comme l'Autre. La comparaison constante faite entre ces deux est renforcée par la relation amoureuse entre Salammbô et Mâtho. Ainsi, nous avons affaire à une altérité de deux niveaux : parmi les deux cultures Autres pour le lecteur, il y a une qui paraît la plus normale, celle de Carthage.

Concernant la recherche documentaire, au début de notre recherche nous pensions que Flaubert se serait surtout basé sur des sources gréco-romaines, dites occidentales. Pourtant, plus nous avons approfondi notre analyse des sources dans la première sous-partie, plus il s'est avéré que la vision occidentale a d'autres origines que ces sources occidentales et que la cause est à trouver dans l'imagination et le contexte socio-historique de l'auteur. La deuxième sous-partie se concentrait sur le premier point, celui de l'imagination : pour ce qui est des éléments sur lesquels Flaubert n'a pas pu se renseigner, il prend l'opportunité de se servir de son imagination, stimulée par son voyage en Tunisie. Alors que ce type de voyage artistique était la tendance du siècle, l'approche de Flaubert est atypique : il ne prend pas son voyage comme sujet du roman, mais il le met en service de la vraisemblance du roman également l'utilisant comme stimulant de son imagination. Le deuxième point, qui est plus problématique, parce qu'il échappe à la connaissance de l'auteur, est celui du contexte socio-historique, qui lui aussi a influencé Flaubert. Même si Flaubert reproche le nationalisme de ses contemporains en choisissant un sujet original, il ne peut pas échapper à son époque : son roman relève d'exotisme et d'altérité double.

Néanmoins, Flaubert reste un visionnaire : des décennies avant la publication influente de Saïd, qui est encore souvent reprise par les savants du XXI^e siècle, Flaubert n'hésite pas à exprimer sa critique sur les artistes de son époque, qu'il trouve nationalistes et ethnocentristes : il n'aurait pas eu besoin de ce qu'a écrit Saïd, et par conséquent nous sommes d'avis qu'on pourrait lui nommer un postcolonialiste avant la lettre.

D'ailleurs, une remise en cause du sujet de l'orientalisme tel que Saïd l'a décrite est souhaitable : pour les auteurs tels que Flaubert, qui désapprouvent le discours colonial d'autres artistes de son époque, l'Orient semble tout simplement servir comme source d'imagination et d'inspiration, sans aucun jugement de l'Orient ou sentiment de supériorité, au moins actif. Il n'y a donc pas forcément un discours colonial derrière les œuvres artistiques de l'époque. L'orientalisme de Flaubert se trouve entre les règles, dans les habitudes et visions de son époque, qui l'ont influencé plus qu'il ne voulait et surtout plus inconsciemment. Même si avec son projet de *Salammbô* Flaubert souhaitait se détacher de la société française moderne, afin d'éviter une querelle telle que l'a évoquée Madame Bovary, il n'arrive pas à échapper entièrement du quotidien.

Bibliographie

Sources primaires

Flaubert, Gustave. *Correspondances*, tome II, 1991, p. 817.

Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Edition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris: Librairie Générale Française, 2011.

Flaubert, Gustave. « Lettre à Sainte-Beuve du 23-24 décembre 1862 ». Dans : *Correspondances*, tome III, 1991, p. 276.

Flaubert, G. et Delavoie, C.M. *Carnet De Voyage À Carthage*. Publications de l'Université De Rouen, 1999.

Dictionnaires

Hupperts, Charles. *Woordenboek Grieks-Nederlands*. Leeuwarden : Eisma Edumedia, 2011.

Sources secondaires

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur. » Dans : *Manteia* 5, 1968, pp. 12-17.

Beecroft, Alexander. « Greek, Latin and the Origins of “World Literature” ». Dans: *Clcweb: Comparative Literature and Culture*, vol. 15, no. 5, 2013.

<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss5/2/>, consulté le 3 août 2019.

Berry, Joanne. *The Complete Pompeii*. Thames & Hudson, 2007.

Brillenburger Wurth, Kiene. « 11: Literatuur als koloniaal en postkoloniaal discours ». Dans: Brillenburger Wurth, Kiene et Rigney, Ann (éds) *Het leven van teksten*. Amsterdam: AUP, 2016, pp. 363-394.

Buchet Rogers, Nathalie. « Flaubert, *Madame Bovary* (1857) : Argent, adultère et arsenic. » Dans : *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*. West Lafayette : Purdue University Press, 1998, pp. 157-184.

Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, nouvelle édition*. Paris : Klincksieck, 2009, p. 157.

De Coulanges, Fustel. *La cité antique*. Flammarion, 2010.

Detienne, Marcel. « Le territoire de la mythologie. » Dans : *Classical Philology* 75.2, 1980, pp. 97-111.

Dupuy, Aimé. *En marge de Salammbô : le voyage de Flaubert en Algérie-Tunisie (avril-juin 1858)*. 1954.

Ferjaoui, Ahmed. *Recherches Sur Les Relations Entre L'orient Phénicien Et Carthage*. Editions Universitaires, 1993.

Hoyos, Dexter. *The Carthaginians*. Routledge, 2010.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, trad. Leon S. Roudiez. New York, London: Columbia UP, 1991.

Lacoste, Francis. « L'Orient de Flaubert. » Dans : *Romantisme*, no. 119, 2003, pp. 73-84.

Lazenby, John. *The first Punic war*. Routledge, 2016.

Leclerc, Yvan. *Salammbô, inventaire des dossiers documentaires autographes*. 2012, http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/sal_dossiers_documentaires.php.

Lowe, Lisa. « Nationalism and Exoticism: Nineteenth-Century Others in Flaubert's *Salammbô* and *L'Education Sentimentale*. » Dans: *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism* (1991), pp. 213-42.

Ogano, Atsuko. « Un plan de *Salammbô* ou un sommaire de l'*Histoire* de Polybe ? » http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/sal_polybe_ogane_2012.php

Poznanski, Lucien. "Essai de reconstitution du Traité de tactique de Polybe d'après le livre III des Histoires." *L'Antiquité Classique* 1980, pp. 161-172.

Price, Simon et Thonemann, Peter. « Rome, Carthage and the West: 500-146 BC. » Dans : *The Birth of Classical Europe: A History from Troy to Augustine*. Londres : Penguin Books, 2011, pp. 175-216.

Saïd, Edward. *Orientalism*, 1978.

Thornton, Lynne. *Les orientalistes : peintres voyageurs*. Vol. 1, 1993.

Zucker, Paul. « Ruins. An Aesthetic Hybrid. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 2, 1961, pp. 119–130.

Images

Belly, Léon, *Pèlerins allant à la Mecque*, 1861.

<http://www.1001tableaux.net/peintres/22/leon-belly/pelerins-allant-a-la-mecque.html>

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, *La Grande Odalisque*, 1814.

<https://smarthistory.org/between-neoclassicism-and-romanticism-ingres-la-grande-odalisque-2/>