

« *Salammbô*: exotisme et altérité »

Dominic Marcil

**Pour citer cet article :**

Marcil, Dominic. 2006. «*Salammbô*: exotisme et altérité», *Postures*, Dossier «Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre», n°8, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/marcil-8>> (Consulté le xx / xx / xxxx).  
D'abord paru dans : Marcil, Dominic. 2006. «*Salammbô*: exotisme et altérité», *Postures*, Dossier «Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre», n°8, p. 143-153.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## > Les langages de l'ailleurs

### Autour de l'exotisme dans *Salammbô*

Dominic Marcil

[...] tout cela montait l'un sur l'autre  
en se cachant à demi, d'une façon  
merveilleuse et incompréhensible. On y  
sentait la succession des âges et comme  
des souvenirs de patries oubliées.  
Gustave Flaubert, *Salammbô*, 2001 [1862].

> Concevant l'exotisme comme tout ce qui est « en dehors », Victor Segalen voyait, à juste titre, deux types d'exotisme : l'un dans l'espace et l'autre dans le temps<sup>1</sup>. Toutefois, si elles semblent aller de soi, les deux catégories, à regarder la production littéraire exotique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sont souvent imbriquées l'une dans l'autre. Que ce soit dans *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, dans *René Leys* de Victor Segalen, ou encore dans l'imaginaire égyptien de Théophile Gautier, l'Orient exotique que ces écrivains recherchent est investi d'une dimension archaïque; l'ailleurs, en lui-même, ne suffit pas. **Il faut chercher plus loin, creuser toujours davantage pour, au fond, que l'ailleurs se révèle inaccessible, d'où sa puissante capacité à faire rêver, à activer les mécanismes de l'imaginaire.** Gustave Flaubert avait sans doute compris, comme plusieurs de ses compatriotes, cette puissance créatrice de l'ailleurs. Dégoûté de son époque embourgeoisée et plus qu'ennuyé par sa fréquentation, durant sept ans, avec la « Bovary », il avait sans doute un goût de fuite lorsqu'il décida d'entamer la rédaction de *Salammbô* en 1857. Et cette fuite trouvera son aboutissement au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. dans l'archaïsme d'une Carthage largement imaginaire, alors que la ville est menacée par une invasion barbare.

---

<sup>1</sup> Voir Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier : Fata Morgana, p. 20-25.

## Effet de réel, effet d'exotisme

Écrire un roman dans lequel l'action se déroule dans une civilisation disparue n'est pas sans poser problème. Anéantie par Rome après la troisième guerre punique, Carthage aura laissé peu de documents relatant son histoire. Bien qu'il se soit inspiré de plusieurs ouvrages, Flaubert a dû réinventer l'environnement carthaginois à cause des nombreuses zones d'ombre de l'histoire de la civilisation. Or cette réinvention, qui participe largement à l'exotisme du roman, semble aller en contradiction avec les techniques romanesques de l'école réaliste : comment arrimer le réel à l'exotisme, qui se donne justement comme l'envers du familier auquel renvoie nécessairement le référent du langage réaliste. Rendre l'exotisme familier, voilà le paradoxe de *Salammbô*. Flaubert jouera donc pleinement de ce que Barthes appelait « l'effet de réel » :

Le signifié est expulsé du signe [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation; car le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier. (Barthes, 1982, p. 88)

144

Cet « effet de réel » est fortement présent dans l'utilisation des toponymes (« Kinsido », « Samnium », « Syrtes »), des noms d'armes (« hélépole », « tollénone », « sarisse »), des termes liés à la botanique (« caroubier », « cardamome ») ou à des dieux obscurs (« Astoreth », « Mylitta », « Athara »). Pour le lecteur non spécialiste, le foisonnement de ces termes crée certainement un effet d'étrangeté, car, en eux-mêmes, ils n'ont pratiquement aucun référent. Les noms propres utilisés par Flaubert participent également à cet effet d'étrangeté : « Annaba », « Magdassan », « Taanach », « Baat-Baal », etc. Tous ces noms, dans leur sonorité, ne sont pas familiers au lecteur francophone; et ils connotent une langue de l'ailleurs, sinon *des* langues de l'ailleurs. Ce procédé, en quelque sorte, remplace l'utilisation des termes translittérés, plus fréquents chez un écrivain comme Gérard de Nerval<sup>2</sup>. Flaubert évoque d'ailleurs ce caractère étrange des langues dans ce passage où sont présentés les barbares:

<sup>2</sup> Dans *Voyage en Orient*, par exemple, Nerval fera correspondre fréquemment des éléments de la culture égyptienne à la culture occidentale afin de les rendre plus intelligibles au lecteur. Par exemple, lorsqu'il évoque les assaisonnements de *meloukia*, il spécifie : « légumes savoureux dont l'un remplace à peu près l'épinard... » (1980. *Voyage en Orient I*, Paris : Garnier-Flammarion, p. 215)

Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, âpres comme des cris de chacal. (Flaubert, 2001, p. 59)

**La narration refuse la contemplation : l'ailleurs ne peut simplement être perçu, il doit être interprété, le lecteur devant aller au-delà du paysage, car le foisonnement de détails et de termes (sur-)précis ne manque pas de le dérouter.**

Sorte de nouvelle Babel, le clan des mercenaires est polyglotte, et, à la façon dont elles sont comparées à des « chars de bataille », aux « consonnes du désert » ou à des « cris de chacal », les langues, dans leur sonorité même, véhiculent des connotations d'un lointain barbare. Selon Lionel Bottineau, les termes techniques ou archaïques, et le caractère « lointain » de la sonorité des toponymes mettent en place une « poésie exotique » qui, si elle est, dans son foisonnement, vide de sens, ne participe pas moins à une « illusion référentielle » inscrivant l'espace romanesque de *Salammbô* dans une réalité fictive<sup>3</sup>. Dans cette perspective, la recherche du pittoresque, si chère à bon nombre d'écrivains voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, devient impossible. Selon Jean-Marc Moura, le pittoresque se définit comme la « qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur » (Moura, 1992, p. 194). Dans *Salammbô*, cette « réalité », bien souvent, est vidée de son référent, et les « couleurs locales » ne renvoient qu'à elles-mêmes. Cette utilisation du langage exotique fait en sorte que l'univers de *Salammbô* semble clos, fermé sur lui-même. Ainsi, la narration refuse la contemplation : l'ailleurs ne peut simplement être perçu, il doit être interprété, le lecteur devant aller au-delà du paysage, car le foisonnement de détails et de termes (sur-)précis ne manque pas de le dérouter. Selon E. L. Constable, cette confusion créée par le langage est mise en scène directement dans le roman par la difficulté qu'ont les personnages à communiquer entre eux :

The weightiness of material detail which mystifies readers of *Salammbô* figures internally as an analogous dilemma confronting protagonists, and there is an important doubling process connecting readers and protagonists in their interpretive work. Incoherence and incomprehensibility within the text result in a paralyzingly pervasive breakdown in communication between different groups, individuals, and languages, an immobilizing silence amidst a profusion of signs. (Constable, 1996, p. 636)

3 Voir Lionel Bottineau. 1984. « La représentation de l'espace dans *Salammbô* ». *La revue des lettres modernes : histoire des idées et des littératures*, n° 703-706, p. 79-104. L'auteur va même jusqu'à affirmer que le « paysage de *Salammbô* » est illisible, car celui-ci joue trop grandement de cette illusion référentielle et, en ce sens, constitue un échec de l'écriture réaliste de Flaubert dans sa tentative de dépeindre un ailleurs disparu.

Nous l'avons mentionné plus haut, la multiplicité des peuples présents dans le roman forme en quelque sorte une nouvelle Babel, et, à plusieurs reprises, l'incommunicabilité entre les groupes est flagrante : dès l'incipit, par exemple, si tous écoutent silencieusement Salammbô chanter ses incantations, aucun ne les comprend; et lorsque Hannon va rencontrer les barbares à Sicca, personne ne saisit son discours. Dans un rapport de métonymie, Flaubert semble donc intégrer à même son texte le rapport confus entre le signifiant et le signifié. À cet égard, citons ce passage fort éloquent dans lequel le prêtre Schahabarim expose sa « théorie des âmes » à Salammbô:

[elle] prenait ces conceptions pour des réalités; elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage, distinction qui n'était pas, non plus, toujours bien nette pour le prêtre. (Flaubert, *op.cit.*, p. 248)

Si nous traitons plus haut de son importance dans l'écriture de Flaubert, « l'effet de réel » est ici directement intégré à même la conception du monde des personnages.

### Une singulière prise sur l'ailleurs

146

Le langage exotique, la confusion référentielle et la narration « métonymique » construisent donc un univers hermétique, ce qui renforce nécessairement l'altérité du roman, par la difficulté du lecteur à percer cet espace. Ce caractère particulier de la narration se répercute aussi dans les comparaisons. Procédé central dans plusieurs œuvres exotiques du XIX<sup>e</sup> siècle, la comparaison permettait de mieux mesurer la distance entre l'ici et l'ailleurs. Or, dans *Salammbô*, le lecteur est directement plongé dans l'ailleurs, et l'ici s'efface ou, à tout le moins, n'est pas directement intégré à la narration. Ainsi, Flaubert met en place ce que Yvan Leclerc appelle « un système comparatif intégré à l'univers diégétique » (Leclerc, 1977, p. 61), c'est-à-dire que les comparants font directement partie du contexte immédiat des protagonistes : la lune projette une ombre « comme un obélisque qui march[e] » (Flaubert, *op.cit.*, p. 295), Narr'Havas regarde Salammbô « comme un léopard qui est accroupi dans les bambous » (*Ibid.*, p. 73), les syllabes du désert sont « comme des cris de chacal » (*Ibid.*, p. 59). Si *Salammbô* prend place dans un ailleurs spatial et temporel, nous voyons donc de quelle manière Flaubert tente de répercuter cet ailleurs à même le langage et les procédés stylistiques dans une sorte de rabattement du signifié sur le signifiant. Cette Carthage-là est emmurée, close, difficile à percer pour le lecteur; l'exotisme joue ici

grandement sur l'étrangeté que provoque la confrontation du lecteur à cet espace *autre* foisonnant de détails opaques.



*Indefinite in the finite* de Meryem Yildiz, image tirée de <http://nitescence.net>

Si le regard sur l'univers de *Salammô* n'est jamais extérieur, de l'intérieur, l'errance de la focalisation ne manque pas d'ajouter à cette confusion générale : le lecteur ne semble pas avoir de prise sur cet ailleurs, laquelle aurait pu se faire par l'entremise d'un personnage lui-même confronté à l'altérité, comme c'est le cas dans plusieurs romans orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ces récits, le lecteur peut s'accrocher au point de vue d'un personnage qui, lui-même, vit cette confrontation de l'ailleurs; les récits de voyage sont, à cet égard, le meilleur exemple. Dans *Salammô*, rien de tel : la focalisation erre d'un camp à l'autre, d'un personnage à l'autre. Flaubert déconstruit ainsi en quelque sorte la conception romantique de l'altérité, qui était toujours vue comme un rapport direct au soi, à l'identité. La multiplication des focalisations ne fait que rendre plus probante la relativité du concept d'altérité : l'autre se déplace sans cesse, et si les Carthaginois sont horrifiés par les pratiques anthropophages de certains barbares, ces derniers sont

dégoûtés par le rituel sacrificiel des enfants. La véritable altérité du roman se joue plus globalement et doit être comprise dans son rapport au lecteur occidental. *Salammbô* s'organise autour d'une double altérité. Mais pour appuyer davantage l'altérité, Flaubert situe l'action de son roman dans une période peu connue, alors que régnaient encore les « barbares », et avant même le temps historique de l'Occident. Carthage sera finalement anéantie par les Romains, et la civilisation punique sera presque entièrement effacée, ce qui est complètement contourné dans le roman. Le fait de ne pas présenter Carthage dans son opposition avec Rome, qui est beaucoup plus signifiante dans le devenir de la civilisation occidentale, rend l'univers de *Salammbô* encore plus éloigné, encore plus décentré; Flaubert refuse ainsi de situer le roman dans une logique rationnelle et progressiste de l'histoire. L'idée même de progrès est d'ailleurs évacuée à l'intérieur du roman : si Carthage anéantit finalement les Mercenaires, si Tanit vainc Moloch, la gratuité des massacres et la mort finale de Salammbô ne produisent aucune synthèse dialectique. Dans sa conception même de l'histoire, donc, Flaubert semble aller à contre-courant des idées de son temps sur l'histoire, la rationalité, le progrès. L'altérité se situe aussi à ce niveau, même si plusieurs critiques ont cherché et même forcé les rapprochements entre l'époque de Flaubert et le récit de *Salammbô*. Nous le voyons à la lecture du roman : la psychologie des personnages, le rapport entre les classes, la politique et la guerre ne sont pas régis par des lois rationnelles; Flaubert n'est pas dupe, il sait bien qu'appliquer une vision du monde post-lumières à des personnages évoluant 300 ans avant J.-C. serait un anachronisme impardonnable. Ainsi, plutôt qu'une confrontation entre des individus, c'est une rencontre entre des forces symboliques incarnées par Moloch et Tanit qui se met en place dans le roman : « Une logique religieuse semble organiser l'espace romanesque comme une vaste mise en scène mythologique et cosmologique. Elle commande à la fois l'histoire amoureuse et militaire. » (Séginger, 2001, p. 435) Cette logique religieuse participe aussi à l'altérité de *Salammbô*, puisqu'une « psychologie » des personnages fondée sur des forces mystiques s'éloigne de la conception réaliste de la psychologie individuelle.

### **Mysticisme et croyances**

Comme dans plusieurs récits exotiques du XIX<sup>e</sup> siècle, la place prépondérante du religieux appuie l'étrangeté et l'altérité du récit. Il y a dans le roman de Flaubert une multiplicité des religions et des croyances :

Anaïtis! Astarté! Dercéto! Astoreth! Mylitta! Athara! Élissa! Tiratha! [...] Par ces symboles cachés, par les cistres résonnants, par les sillons de la terre, par l'éternel silence et par l'éternelle fécondité, dominatrice de la mer ténébreuse et des plages azurées, Ô reine des choses humides, salut! (Flaubert, *op.cit.*, p. 103)

C'est ainsi que débute le chapitre éponyme, montrant l'importance du mystique non seulement pour le personnage de Salammbô, mais dans tout l'univers du roman; la fille d'Hamilcar étant un personnage central et convoité, la présenter sous un mode mystique fait voir tout le roman sous ce même angle. De plus, si ce seul passage, dans l'édition critique Garnier-Flammarion (2001), renvoie à une page et demie de notes et permet de présenter chacun des dieux mentionnés, les références ne sont pas d'emblée accessibles, et ce syncrétisme religieux, qui s'étend à l'ensemble du roman, ajoute à l'étrangeté; le langage mystique qui est déployé dans *Salammbô* participe également au langage exotique dont nous avons traité plus haut. Chacun des dieux mentionnés dans l'énumération, les notes nous l'apprennent, font aussi référence à des divinités que l'on retrouve dans tout le pourtour méditerranéen, lesquelles Salammbô assimile à la figure de Tanit, qui, donc, est en elle-même une figure syncrétique. Même dans sa façon de développer une « psychologie mystique », Flaubert se distancie du monde judéo-chrétien, de l'Occident. Comme le montre E. L. Constable, l'abstraction métaphysique est difficilement concevable pour les personnages de *Salammbô*, et c'est pourquoi le fétichisme prend une place prépondérante dans le langage mystique développé par Flaubert : « [...] the idea of a God has difficulty emerging any other way than through its image : therefore, to have its image becomes (sacrilegiously) close to bankrupting the "idea" of God. Its material images would be its only reality. » (Constable, 1996, p. 637) Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le *zaimph*, le voile tant convoité, détienne un rôle si important dans le roman et détermine l'action<sup>4</sup>. La seule croyance admise par tous des pouvoirs du voile suffit à lui conférer de réels pouvoirs : la possession de celui-ci permettra à Mâtho de ressortir sain et sauf de Carthage après l'avoir volé, les Carthaginois ayant trop peur de ses pseudo-pouvoirs pour s'en approcher. Toujours selon E. L. Constable, par les pouvoirs symboliques qu'il procure, le voile renforce l'identité du porteur, et permet de donner l'illusion d'une différence absolue entre le soi et l'autre. Cette interprétation est intéressante puisqu'elle permet de mettre en lien le

<sup>4</sup> Selon Lawrence R. Schehr (1989, p. 326-341), le voile incarne l'altérité par excellence, et il est une métonymie du roman en entier : « The zaimph is the sign of the object and the text of alterity. »



zâïmph avec la symbolique du voile dans les récits exotiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Edward Saïd, dans son ouvrage *L'orientalisme*<sup>5</sup>, souligne l'importance de la métaphore de dévoilement dans le rapport (littéraire) de l'Occident avec l'Orient. Si cette métaphore n'est pas reprise dans *Salammbô*, il n'en demeure pas moins que le zâïmph recouvre la même fonction de frontière entre le soi et l'autre. Intimement liée à la symbolique du voile, la femme dans *Salammbô* permet également de rattacher le roman, par le rôle qu'elle y occupe, à la tradition exotique du XIX<sup>e</sup> siècle. Seule figure féminine importante du roman, Salammbô est placée au centre du récit, et chacune des figures mâles importantes entretient un rapport particulier avec elle : Mâtho la désire profondément, ce qui le pousse à prendre la tête de l'armée barbare; Hamilcar entreprend une guerre contre les Mercenaires pour la venger; Spendius s'en sert pour inciter Mâtho à la révolte. Toutefois, c'est sous la focalisation de Mâtho que Salammbô endosse sa pleine dimension exotique : pour le chef des barbares, elle est vue comme distante et inaccessible, et toute sa rage contre Carthage prendra sa source dans l'interdiction d'accéder à la fille d'Hamilcar. Dans cette perspective, Salammbô devient une métonymie de Carthage toute entière, ce qu'appuie ce passage du dernier chapitre :

Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et 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. (Flaubert, *op.cit.*, p. 372)

La femme orientale est ici un pilier de la narration, et va même, ce que semble aussi prouver le passage, jusqu'à présider à l'organisation de l'espace<sup>6</sup>.

### **L'exactitude comme mystère**

« Exactitude et mystère », voilà par quelle expression Flaubert avait présenté *Salammbô* aux frères Goncourt. L'exactitude réaliste arrimée au mystère oriental : présenté ainsi, le défi est de taille; il aurait peut-être fallu dire : l'exactitude *comme* mystère. En effet, la particularité de *Salammbô* est plutôt de rendre cette exactitude mystérieuse : le foisonnement de termes archaïques ou techniques construit un langage exotique qui produit une étrangeté. Et en voulant donner une logique « mystique » à son univers romanesque, ce qu'il croyait sans doute être la réalité de l'époque, Flaubert

<sup>5</sup> Voir Edward Saïd, 1980, 392 p.

<sup>6</sup> Pour une analyse plus étoffée du rôle de Salammbô dans l'organisation spatiale du roman, voir Lionel Bottineau, 1984, p. 79-104.

développe une écriture de l'altérité : la signification des symboles, du temps et de l'espace devient, pour le lecteur, étrangeté, et c'est aussi dans cette dimension que le roman inscrit plus viscéralement sa distance par rapport à l'Occident. Aussi, l'écriture de Flaubert refuse non seulement le pittoresque de l'espace exotique qu'elle développe, mais également le stéréotype. L'Antiquité n'apparaît aucunement idéalisée. Le sang coule à flot, les souffrances sont omniprésentes, les personnages sont sales, les odeurs écœurent. Seule la place de la femme, dans cet univers étrange et repoussant, semble plus familière : couverte de bijoux, Salammbô resplendit par sa beauté, et on la désire fortement. Si Flaubert voulait écrire ce roman pour « embêter les bourgeois », la femme orientale, dans cet ailleurs où l'altérité est entière, offre une prise au lecteur et rend plus cohérent cet amalgame confus des langages de la violence, du mystique, de l'archaïque. <

## Bibliographie

### Œuvre à l'étude

FLAUBERT, Gustave. 2001 [1862]. *Salammbô* [dossier présenté par Gisèle Séginger]. Paris : Garnier-Flammarion, 474 p.

### Ouvrages théoriques et de référence

BARTHES, Roland. 1982. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, p. 81-90.

BOTTINEAU, Lionel. 1984. « La représentation de l'espace dans *Salammbô* ». *La revue des lettres modernes : histoire des idées et des littératures*, n° 703-706, Paris : Lettres modernes, p. 79-104.

152

CONSTABLE, E. L. 1996. « Critical Departures: *Salammbô's* Orientalism ». *Modern Languages Notes*, vol. 111, n° 4, p. 625-646.

LECLERC, Yvan. 1997. « Notes sur *Salammbô* ». *Équinoxe* (numéro spécial sur Gustave Flaubert), n° 14 (printemps), p. 61-70.

LOWE, Lisa. 1986. « The Orient as Woman in Flaubert's *Salammbô* and *Voyage en Orient* ». *Comparative Literature Studies*, vol. 23, n° 1, p. 44-58.

MASSON, Bernard. 1981. « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain ». *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 81, n° 4-5, p. 585-596.

MOURA, Jean-Marc. 1992. *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, p. 5-15, 189-196.

MULLEN HOHL, Anne. 1995. *Exoticism in Salammbô. The Languages of Myth, Religion and War*. Birmingham (Alabama) : Summa Publications, 180 p.

NEEFS, Jacques. 1989. « L'écriture des confins ». *Flaubert, l'autre*, sous la dir. de F. Lecercle et S. Messina, Lyon : PUL, p. 55-75.

SAÏD, Edward. 1980. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 392 p.

SCHEHR, Lawrence R. 1989. « *Salammbô* as the Novel of Alterity ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 3-4 (printemps-été), p. 326-341.

SEGALEN, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Montpellier : Fata Morgana, p. 20-25.