

Hichem Ismaïl

L'antagonisme du féminin et du masculin dans *Salammbô* de Flaubert

THE ANTAGONISM OF THE FEMININE AND THE MASCULINE IN FLAUBERT'S SALAMMBÔ

Abstract: In *Salammbô* by Flaubert, the representation of the ancient universe reveals a struggle between two opposing principles, masculine and feminine, which takes on a character that is both mythological and cosmological. While revealing the dangers of the encounter between these two poles, the story stages a fierce confrontation between these two imaginaries presenting themselves as mutually exclusive. This antithetical construction will give rise to a whirlwind of passion and cruelty that will consecrate the triumph of monstrosity over amorous emotions. In the Punic work, the language of violence prevails over that of love so much so that the deep energy that nourishes amorous desire is transformed into a veritable force of generalized annihilation. Flaubert's nihilism strives to undermine the highest values of bourgeois culture, which disgusts it, and reaches its peak when it attacks the roles it assigns to the opposite sexes.

Keywords: Gustave Flaubert; *Salammbô*; Antagonism; Myth; Sexual Stereotypes; Feminine vs. Masculine; Desire; Subversion.

HICHEM ISMAÏL

Université de Sfax, Tunisie
Ismaïl_hichem@yahoo.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2022.43.26

Dans *Salammbô* de Flaubert, la représentation de l'univers antique fait apparaître une lutte entre deux principes opposés, masculin et féminin qui prend un caractère à la fois mythologique et cosmologique. L'intrigue s'articule autour de deux pôles : Moloch et Tanit, incarnés par les héros Mâtho et Salammbô. Ainsi l'écrivain fera-t-il correspondre au premier – principe masculin, diurne – le feu, le soleil et la couleur rouge, et au second – principe féminin, nocturne – l'eau, la lune et la couleur noire. Tout en révélant les dangers de la rencontre entre les deux pôles féminin et masculin, le récit met en scène un affrontement acharné entre ces deux imaginaires se présentant comme exclusifs l'un de l'autre. La fiction est animée d'un seul projet et s'articule autour d'une seule finalité : faire valoir l'antagonisme entre les configurations mythiques du masculin et celles du féminin. Cette construction antithétique donnera naissance à un tourbillon de passion et de cruauté qui consacrera le triomphe de la monstruosité sur les émotions amoureuses. Dans l'œuvre punique, le langage de la violence l'emporte sur celui de l'amour si bien que l'énergie profonde qui nourrit le désir amoureux se transforme en une véritable force d'anéantissement

généralisé. Le nihilisme flaubertien s'emploie à ébranler les plus hautes valeurs de la culture bourgeoise qui l'écœure, et atteint son comble lorsqu'il s'attaque aux rôles qu'elle attribue aux sexes opposés. Notre propos est de réfléchir précisément sur les enjeux de ces rapports antithétiques entre la féminité et la masculinité à l'aune de la double perspective mythologique et cosmologique de l'œuvre.

On sait déjà à travers la *Correspondance* que l'évasion de l'auteur de *Madame Bovary* vers Carthage s'explique psychologiquement en termes de lassitude et de dégoût vis-à-vis du monde contemporain reproduit notamment dans le premier roman. Mais si dans le roman provincial l'écrivain scrute le quotidien de personnages enfermés dans les petites et les mesquineries du monde bourgeois, il s'enthousiasme dans le roman carthaginois à débrider son imagination afin de revivifier des élans héroïques et d'exalter les prouesses des temps révolus. Flaubert avait souvent répété aux détracteurs de son œuvre antique que son objectif était moins de ressusciter une civilisation disparue sans laisser de traces que de donner libre cours à son imagination épique. Loin d'être donc un véritable roman historique, *Salammbô* se donne plutôt à lire comme une épopée lyrique qui comble les aspirations profondes de l'écrivain. C'est en effet ainsi qu'un lien symbolique s'établit entre les êtres antiques et l'univers, ce qui permet à l'intrigue de dépasser le cadre d'une aventure humaine. Selon Claude Mouchard et Jacques Neefs, le récit n'est pas sans rappeler « une vaste scénographie mythologique et cosmologique ». L'histoire politique et l'intrigue amoureuse y obéissent à cette logique. « Les oppositions sont tenues dans la fable d'une mythologie

qui s'actualise en elles : Salammbô-Tanit-Lune (femme, eau), Mâtho-Moloch-Soleil (mâle, feu), les contaminations de symboles sont organiques »¹.

Masculin/Féminin : un antagonisme cosmique

A doratrice de Tanit, Salammbô se présente dans l'œuvre comme un personnage lunaire, enclin à la poésie et à la rêverie, mais refoulant difficilement la sensualité. Tout comme la lune, ses apparitions se font généralement dans un cadre nocturne – ou du moins, au moment du coucher du soleil –, et elle ne s'épanouit qu'en parallèle avec la croissance de l'astre : « Une influence était descendue de la lune sur la vierge ; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir »². Intimement liée à la lune, la fille d'Hamilcar puise sa force dans le rayonnement de l'astre. Tous ses portraits, si brefs soient-ils, insistent sur sa ressemblance à la figure sidérale ; elle est « pâle et légère comme la lune »³ – ou encore, « c'était la lune qui l'avait rendue si pâle »⁴. Son apparition théâtrale sur la terrasse à la fin du festin, placée sous le signe du rayonnement, coïncide avec une intensification d'éclairage, comme si c'était la lune qui surgissait. L'entrée sur scène de Salammbô est décrite en termes de lumière : « quand elle a paru tous les flambeaux ont pâli »⁵. Cette similitude entraîne une confusion entre le visage humain et la figure sidérale. Mâtho dans l'éloignement, n'arrive plus à distinguer le visage de Salammbô de la forme de l'astre : « Ah ! que j'ai passé de nuits à la contempler [la lune] ! elle me semblait un voile qui

cachait ta figure ; tu me regardais à travers ; ton souvenir se mêlait à ses rayonnements ; je ne vous distinguais plus ! »⁶.

Mais la lune est l'emblème de Tanit ; Salammbô adorait la déesse en sa figuration sidérale⁷. Le lien avec l'élément cosmique prend alors dans la fiction une signification religieuse. La dévotion pour Tanit passe impérativement par l'identification à l'astre lunaire. Sur le haut de son palais, la fille d'Hamilcar paraissait aux soldats « regard[er] tout au loin au-delà des espaces terrestres »⁸, c'est qu'elle voulait « [se] perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres, sortir de [s]on corps, n'être qu'un souffle, qu'un rayon, et glisser, monter jusqu'à [la lune] »⁹. Le rapprochement symbolique du personnage avec l'élément cosmique permet la transcendance, et Salammbô semble bien emprunter les traits à la déesse de Carthage. Se trouvant dans le temple de Tanit, Mâtho est surpris de découvrir la convenance du corps du personnage au simulacre divin : « À travers les éblouissements mystiques, il songeait à Salammbô. Elle se confondait avec la Déesse elle-même »¹⁰.

Mais le pôle féminin Salammbô-Lune est équilibré dans le roman de passion et de guerres par le pôle masculin Mâtho-Soleil qui confère au récit toute sa dimension épique. Ce parallélisme est à l'origine d'un antagonisme qui préside à la construction de l'intrigue et qui inscrit les deux amants « dans l'orbite contraignant de la fable mythologique et cosmologique »¹¹.

Tous les portraits de Mâtho suggèrent son lien à l'astre du jour. À l'opposé de Salammbô qui se ressaisit dans l'espace nocturne, le chef des Barbares se présente en tant qu'un être diurne qui ne trouve sa vigueur que sous un ciel ensoleillé. Les

scènes nocturnes dévoilent souvent un Mâtho impuissant ; il s'agit d'un être qui puise sa force dans l'énergie solaire. Ainsi, à la fin du chapitre « Tanit », un changement caractériel brutal accompagne la naissance du jour : parallèlement au lever du soleil, Mâtho retrouve sa force et son attitude terrifiante : « Le soleil s'était levé ; et, comme un lion qui s'éloigne, Mâtho descendait les chemins en jetant autour de lui des yeux terribles »¹². Ces yeux suggèrent un lien organique avec le globe solaire. Ils sont souvent évoqués comme la métaphore de la matière infernale de l'astre. C'est ainsi que « ses prunelles » sont « deux charbons dans la nuit »¹³.

Le soleil doit-il aussi marquer sa présence chaque fois qu'il y a une transition dans la vie du chef des Barbares. Le récit nous offre plusieurs tableaux symboliques où la représentation de la posture de l'astre semble à la mesure de l'événement. À la fin du festin inaugural, le soleil apparaît pour souligner le changement du personnage suite au coup de foudre. Dans la même terrasse sur laquelle la fille d'Hamilcar est apparue pour la première fois, Mâtho, accompagné de Spendius, assiste au lever du soleil pour célébrer sa renaissance avec le commencement d'un jour nouveau : « Tout en haut de l'Acropole, dans le bois de cyprès, les chevaux d'Eschmoûn, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil. Il parut »¹⁴. De même, quand le chef des Barbares réussit à déposséder Carthage du manteau sacré, c'est le soleil glorifiant qui va donner un caractère solennel à cette victoire : « Quand il fut dehors, il retira de son cou le grand zaimph, et l'éleva sur sa tête le plus haut possible. L'étoffe, soutenue par le vent de la mer,

resplendissait au soleil avec ses couleurs, ses pierreries et la figure de ses dieux »¹⁵. Et à la fin de l'œuvre, la mort du personnage coïncide avec la disparition du soleil : « L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient ; à la dernière palpitation, il disparut »¹⁶. L'itinéraire de Mâtho dans la fiction semble refaire la courbe que dessine l'évolution de l'astre durant la journée : ainsi connaîtra-t-il le zénith comme le déclin.

Mâtho est donc constamment associé au soleil et au dieu terrible, comme le montrent les exclamations de Salammbô sous la tente : « Moloch, tu me brûles ! » et les commentaires du narrateur : « les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil »¹⁷. Et l'exécution de Mâtho coïncidera avec la mort symbolique du soleil, absorbé par la mer¹⁸. Le schéma mythique du roman est donc le suivant : Salammbô représente la terre, la mer et la lune, tandis que Mâtho symbolise le ciel et le soleil : d'où l'attraction réciproque des personnages et leur impossible conjonction.

Les oppositions Tanit/Moloch, Lune/Soleil qui donnent à la féminité et la masculinité un caractère mythologique et cosmologique, sont prolongées par une opposition incarnée par les éléments naturels. Salammbô est associé aussi à l'élément aquatique – « Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène »¹⁹ –, et le chef des Barbares au feu – « J'ai suivi la trace de tes feux, comme si je marchais derrière Moloch' »²⁰, lui dit Salammbô sous la tente. Or les matières liquide et infernale sont deux forces antithétiques qui ne se rejoignent que dans leur

appétit de destruction. Commentant l'opposition fondamentale entre l'eau (c'est-à-dire Tanit et la lune) et le feu (lié à Moloch et au soleil), Bernard Masson dégage la structure suivante :

- 1 – sous le signe de l'eau bienfaisante (pour les Mercenaires), avec le rôle bénéfique de l'aqueduc.
- 2 – sous le signe du feu destructeur : Carthage souffre de la chaleur et se détourne de Tanit.
- 3 – sous le signe de l'eau destructrice : Carthage est privée d'eau.
- 4 – sous le signe du feu destructeur : le sacrifice humain.
- 5 – sous le signe de l'eau bienfaisante (pour les Carthaginois) : la pluie.
- 6 – sous le signe de l'ambiguïté : « double mort symbolique du soleil et de la lune ». ²¹

Œuvre où se déploie le mieux le sens intime et les vibrations personnelles, *Salammbô* transpose le conflit entre les deux héros au niveau des éléments naturels. L'opposition entre les configurations de la féminité et de la masculinité est suggérée également par le choix de deux couleurs antithétiques : la pourpre et le noir. Le pôle masculin est associé à la couleur pourpre, tandis que le pôle féminin est associé à la couleur noire. La lutte mythique entre Moloch et Tanit est traduite symboliquement par la programmation de ces deux couleurs organiques qui s'affrontent. Tout le chapitre « Moloch » est imprégné par la couleur rouge – la couleur « démoniaque », selon Platon, qui synthétise l'ensemble des couleurs et qui se réfère au corps et au sang. « La température devint si lourde que les corps, se gonflant, ne pouvaient plus entrer

dans les cercueils. On les brûlait au milieu des cours. Les feux, trop à l'étroit, incendiaient les murailles voisines, et de longues flammes s'échappaient des maisons comme du sang qui jaillit d'une artère. Ainsi Moloch possédait Carthage ; il étrenait les remparts, il se roulait dans les rues, il dévorait jusqu'aux cadavres »²². Ce dieu dévorateur semble se venger des Carthaginois qui « n'avaient point expédié en Phénicie l'offrande annuelle due à Melkarth-Tyrien »²³. Pour sauver Carthage, il faut donc se réconcilier avec l'ogre-dieu en lui offrant le dû qu'il réclame, et Flaubert saisira l'occasion pour brosser l'un des tableaux les plus horribles « qui soulèveront de dégoût le cœur des honnêtes gens »²⁴. Toute la scène du massacre des enfants baignera dans le rouge.

A Moloch s'oppose Tanit à laquelle Flaubert consacra aussi tout un chapitre, mais qui sera placé sous le signe de l'obscurité, du noir. Sous la nuit sans lune, Traversant la ville endormie, Mâtho et Spendius se perdent dans les rues obscures : « Le terrain remonta, et les habitations se rapprochèrent. Ils tournaient dans les rues étroites, au milieu des ténèbres »²⁵. Dans le temple de la déesse, faute d'éclairage, les deux personnages « errèrent, perdus dans les complications de l'architecture »²⁶.

Mais en poussant la réflexion plus loin, on peut se demander si le rapport antithétique entre le féminin et le masculin qui structure le roman ne préside pas finalement à la construction de la fable punique tout entière, les guerres inextricables qui opposent les Mercenaires à Carthage. Les Barbares ne symbolisent-ils pas en effet l'idéal masculin auquel aspire l'écrivain et cherche à s'identifier ? Ne s'est-il pas souvent décrit comme un Barbare ? C'est

surtout auprès de Louise Colet qu'il se vantait de son ascendance antique :

Je suis un Barbare, j'en ai l'apathie musculaire, les langueurs nerveuses, les yeux verts et la haute taille ; mais j'en ai aussi l'élan, l'entêtement, l'irascibilité. Normands, tous que nous sommes, nous avons quelque peu de cidre dans les veines ; c'est une boisson aigre et fermentée et qui quelquefois fait sauter la bonde.²⁷

Et Carthage, ne représente-t-elle pas la double image féminine et maternelle, qui même si elle ferme ses portes aux Mercenaires, exerce sur eux un grand attrait ? Ne s'apparente-t-elle pas à leurs yeux à la femme séductrice et menaçante ? Dans ce même ordre d'idées, Henri Marguliew analyse le rapport qui s'établit entre le décor, la ville, le personnage de Salammbô et la divinité :

Carthage représente, tout au long du roman, l'instance à la fois féminine et maternelle que symbolise l'œuf mystique suspendu, dans l'adyton du Temple, au nombril de la Femme peinte. Tout un système de signes évoque la maternité. Le mythe que raconte Schahabarim retrace la naissance du Cosmos, issu d'une Mère universelle. On voit que l'architecture concave qui caractérise la ville peut, dans la pensée mythique, traduire la féminité urbaine et unir dans une même matrice l'image de Salammbô et les modes de la divinité dont elle participe : « une influence était descendue de la lune sur la vierge [...] »²⁸. Il y a, entre Salammbô et Carthage, une relation d'identité qui

prolonge jusqu'à Tanit ses similitudes ; ces trois instances demeurent présentes tout au long du roman dont elles déterminent l'évolution et comme l'idée régulatrice.²⁹

Dans cette œuvre poétique, les principes masculin et féminin sont inscrits dans une rhétorique du conflit et de l'antagonisme établissant ainsi dans l'œuvre une série de paires d'opposition prolongées par des correspondances symboliques variées. Pour Mâtho, la poésie du décor, le désir et le mysticisme sont intimement liés, de sorte que l'héroïne ne se sépare pas de Tanit : « Tous ces symboles de la fécondation, ces parfums, ces rayonnements, ces haleines l'accablaient. A travers les éblouissements mystiques, il songeait à Salammbô. Elle se confondait avec la Déesse elle-même »³⁰. La dimension cosmique que prennent dans l'œuvre la féminité et la masculinité révèle que ces deux principes constituent deux forces opposées mais complémentaires. C'est grâce à eux que se maintiennent l'équilibre et l'harmonie de l'existence, mais leur fusion ne peut être qu'apocalyptique. A l'image du soleil et de la lune qui ne peuvent se rencontrer, Salammbô et Mâtho ne doivent se rapprocher l'un de l'autre, une quelconque providence leur impose de s'aimer à distance, car le contact constitue un danger menaçant leur existence. S'exprimant en termes d'antagonisme, d'éloignement et de guerre, l'amour ne pourra transparaître tout au long du roman qu'à travers le langage du désir.

Le désir au-delà de l'antagonisme

Dans le roman punique, la sexualité est peu présente ouvertement, elle est souvent implicite mais facilement lisible.

C'est plutôt le désir qui trouve son expression la plus achevée dans cette œuvre dédiée à l'Orient, ce monde tant rêvé, où s'apaisent les obsessions et s'assouissent les fantasmes. Rappelons dans ce cadre que pour Flaubert tout comme pour les écrivains de son époque, la quête de l'exotisme se double en filigrane d'une quête de nature érotique. Comme l'a fait remarquer Mario Praz, l'exotisme n'est autre que « la projection fantastique d'un besoin sexuel. C'est très évident dans le cas d'un Gautier et d'un Flaubert qui se transportent en rêve dans un climat d'Antiquité barbare et orientale où peuvent s'assouvir tous les désirs les plus effrénés et prendre corps les plus cruelles fantaisies »³¹. Si *Salammbô* est un roman du dévoilement, c'est avec un plaisir évident que Flaubert déshabille son personnage en présence d'un serpent dont il n'est pas nécessaire de préciser le symbolisme :

Salammbô défit ses pendants d'oreilles, son collier, ses bracelets, sa longue simarre blanche ; elle dénoua le bandeau de ses cheveux, et pendant quelques minutes elle les secoua sur ses épaules, doucement, pour se rafraîchir en les éparpillant. La musique au-dehors continuait ; [...] Salammbô, avec un balancement de tout son corps, psalmodiait des prières, et ses vêtements, les uns après les autres, tombaient autour d'elle.

La lourde tapisserie trembla, et par-dessus la corde qui la supportait, la tête du python apparut. Il descendit lentement, comme une goutte d'eau qui coule le long d'un mur, rampa entre les étoffes épandues, puis, la queue collée contre le sol, il se leva tout droit ; et ses yeux, plus brillants

que des escarboucles, se dardaient sur Salammbô.³²

Dans ce roman du « contact élidé », le désir est constamment déplacé, que ce soit sur le serpent ou sur le voile de la déesse, symbole de virginité par lequel les deux amants sont fascinés. Souvent l'évocation des objets ou des poses des personnages permet de suggérer que le désir ne peut être satisfait. Jean Rousset montre que la technique du « récit indirect » traduit l'impossibilité de la rencontre et de l'échange. Le désir qui devait alimenter l'attraction entre les deux héros se déplace vers d'autres enjeux du roman et vient attiser la guerre et aiguïser le goût du sang, de l'horrible et du macabre. Dans le dernier chapitre, Flaubert relie explicitement l'attente des noces avec le désir qu'a le peuple de voir expirer l'ennemi : « Mais un autre désir, plus âcre, irritait son impatience : la mort de Mâtho était promise pour la cérémonie. »³³. Désir et violence sont indissociables dans le monde de Moloch, et Jean Rousset note une intéressante affinité structurelle :

Guerre et amour, dans ce roman étrangement homogène, se conduisent de la même manière, à grande distance ; on se combat comme on s'aime, dans la séparation ; la stratégie d'Hamilcar ne diffère pas du comportement de sa fille, rétractée dans son sanctuaire ; il conçoit ses campagnes comme elle conçoit, plus obscurément, l'amour : de loin, en refusant le contact [...]. Son chef-d'œuvre militaire consiste en une série de dérobades qui aboutissent au piège du défilé de la Hache, où les Mercenaires sont exterminés par la faim, sans qu'il ait à les combattre.³⁴

Inséré dans un contexte de guerre et de sang, le désir se transforme dans l'œuvre en une force de destruction imposant aux personnages le transfert de leurs fantasmes qui se trouvent canalisés vers la violence. C'est en effet en sacrifiant le désir charnel au profit du triomphe du désir belliqueux que l'écrivain peut « écrire des horreurs », « tue[r] les hommes comme les mouches » et « verse[r] le sang à flots »³⁵. Les propos de l'écrivain ne se distinguent pas de ceux du chef des Barbares pour qui amour et guerre vont de pair ; n'avoue-t-il pas sous la tente à Salammbô à quel point elle l'obsède sur le champ de bataille ? – « Oh ! si tu savais, au milieu de la guerre, comme je pense à toi ! Quelquefois, le souvenir d'un geste, d'un pli de ton vêtement, tout à coup me saisit et m'enlace comme un filet ! j'aperçois tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure des boucliers ! j'entends ta voix dans le retentissement des cymbales. Je me détourne, tu n'es pas là ! et alors je me replonge dans la bataille ! »³⁶. Lucette Czyba souligne cette « parenté profonde de l'amour et de la guerre, conçue comme un engagement charnel, une étreinte énorme » ; la volonté effrénée d'assouvir le goût du sang, « laisse entendre que la satisfaction du désir amoureux constitue une menace grave pour l'intégrité et pour l'identité du sujet masculin. Les noces promises à Mâtho dès l'ouverture du roman sont des noces de sang »³⁷.

Aussi Flaubert nous donne-t-il une image quelque peu inquiétante de la femme, que les psychanalystes n'hésiteront pas à qualifier de castratrice ; n'avoue-t-il pas à Mlle Leroyer de Chantepie qu'il ne croit pas à l'amour et qu'il ne comprend pas la femme ? :

Quant à l'amour, je n'ai jamais trouvé dans ce suprême bonheur que troubles, orages et désespoirs ! La femme me semble une chose impossible. Et plus je l'étudie, et moins je la comprends. Je m'en suis toujours écarté le plus que j'ai pu. C'est un abîme qui attire et qui me fait peur !³⁸

Il semble bien que la femme suscite chez lui des sentiments opposés ; elle incarne en même temps le désir-attraction et le désir-répulsion ; elle l'attire et l'effraie tout à la fois. Tous ses héros antiques seront pris au piège de femmes fatales qui sauront les manipuler. Agissant sous l'emprise de la vengeance, elles entraînent les sujets masculins à leur perte. L'attitude de Salammbô ne se distingue pas au fond de celle d'Hérodiade dans le conte oriental, et notamment de sa fille Salomé dont la danse voluptueuse qui subjuguait Hérode conduisit ce dernier à lui offrir la tête de Jean-Baptiste, exauçant ainsi le vœu de sa mère ; sa danse fatale devant le Tétrarque n'est pas sans rappeler celle de la fille d'Hamilcar avec le serpent qui constitue le prélude à l'étreinte inévitable. Aussi, l'apparition de Salammbô sous la tente du chef des Barbares et la fascination qu'elle exerce sur lui évoquent vaguement l'apparition de l'envoûtante Reine de Saba dans *La Tentation* qui fait sombrer l'ermite dans un état de catalepsie.

C'est donc la femme orientale dont le caractère inaccessible et insaisissable ne cesse de hanter l'imaginaire occidental qui réunit en elle tous les attributs de la féminité dévoratrice. Elle concentre en elle toutes les appréhensions de Flaubert et réveille ses angoisses qui transparaissent dans l'œuvre à travers des configurations

mythologiques variées et des récits de figures légendaires monstrueuses. Lorsque Salammbô célèbre au début du roman les aventures de Melkarth et évoque « la guerre contre Masisabal pour venger la reine des serpents »³⁹, sa chanson laisse apparaître une série d'images qui suggèrent le caractère monstrueux des figures hybrides associant des parties du corps féminin à des parties animales :

Il poursuivait dans la forêt le monstre femelle dont la queue ondulait sur les feuilles mortes comme un ruisseau d'argent ; et il arriva dans une prairie où des femmes, à croupe de dragon, se tenaient autour d'un grand feu, dressées sur la pointe de leur queue. La lune, couleur de sang, resplendissait dans un cercle pâle, et leurs langues écarlates, fendues comme des harpons de pêcheurs, s'allongeaient en se recourbant jusqu'au bord de la flamme.⁴⁰

Il importe de souligner dans ce cadre que Flaubert dissocie la femelle de la femme, la première est une création divine, alors que la seconde a émergé graduellement de la civilisation. « La femme est le produit de l'homme. Dieu a créé la femelle, et l'homme a fait la femme ; elle est le résultat de la civilisation, une œuvre factice. Dans les pays où toute culture intellectuelle est nulle, elle n'existe pas »⁴¹. Au-delà de la misogynie de son époque, Flaubert semble avoir une hantise de l'amour envahissant et possessif ; il exprime tant de fois à Louise Colet son inquiétude face à la véhémence de l'amour qu'elle éprouve pour lui : « Ménage-moi, lui répétait-il, tu me donnes le vertige avec ton amour »⁴² ; « Je suis épouvanté de ton amour, parce que je

sens qu'il nous dévore l'un et l'autre »⁴³; « Cela porte malheur aux gens de trop les aimer »⁴⁴. Il n'est pas étonnant que la place que l'amour tient dans la pensée de Flaubert provient de ses considérations sur l'Antiquité et l'Orient. Réfléchissant sur l'amour de Flaubert pour Louise Colet, André Velhac constate que :

Ce qu'il veut d'elle, comme femme, c'est uniquement la chair, pour le reste, il désire qu'ils soient, tous deux, « la même pâte »⁴⁵. Cette proposition à ses yeux, est quelque chose de plus haut que l'amour. Trop haut certainement pour Louise qui ne le comprit pas ; alors Flaubert continuera de rêver séparément à l'amour et à la femme, ce qui lui permettra de tenir cette dernière à distance car subversive.⁴⁶

Flaubert semble bien faire le départ entre l'amour spirituel et l'amour charnel, le premier s'inscrit dans la sphère de l'idéal, il ne peut se concrétiser dans la réalité et doit pour cela demeurer l'apanage de la littérature ; le second est une force dévorante en quête d'assouvissement et qui soumet l'homme à ses propres besoins charnels. L'amour vrai pour Flaubert se réduit à sa seule dimension charnelle ; il se nourrit uniquement du désir et peu importe s'il enferme l'homme dans des jouissances éphémères. Celles-ci sont, en effet, loin d'être perçues défavorablement par l'écrivain qui ne cache point son attrait immodéré pour l'assouvissement des plaisirs charnels et la prostitution qui nous surprend de prendre dans *Salammbô* un caractère religieux.

L'exotisme oriental qui rattache la féminité à l'érotisme établit également un

lien entre mysticisme et sensualité. Pour convaincre la fille d'Hamilcar de se donner à Mâtho afin de récupérer le manteau de Tanit, le prêtre Schahabarim lui explique qu'une telle prostitution est certes d'ordre sacré. « 'Si tu dois mourir, ce sera plus tard,' dit-il, 'plus tard ! ne crains rien ! et quoi qu'il entreprenne, n'appelle pas ! ne t'effraye pas ! Tu seras humble, entends-tu, et soumise à son désir qui est l'ordre du ciel !' »⁴⁷. Et on ne peut qu'admirer le génie de Flaubert lorsqu'il nous décrit, dans un passage où éclate une ironie un peu gauloise, la vierge au moment de l'étreinte : « Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient ; en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. »⁴⁸. Il y a en effet une « confusion entre les aspirations mystiques de la vierge et les besoins de sa sensualité »⁴⁹. Erotisme et religion se confondent dans cet univers oriental conférant à la féminité un caractère insolite, mais qui ne surprendra pas chez Flaubert. A la fin du roman, nous lisons :

D'ailleurs le principe femelle, ce jour-là, dominait, tout : une lasciveté mystique circulait dans l'air pesant ; déjà les flambeaux s'allumaient au fond des bois sacrés ; il devait y avoir pendant la nuit une grande prostitution ; trois vaisseaux avaient amené de la Sicile des courtisanes et il en était venu du désert.⁵⁰

Au-delà de sa volonté obsessionnelle de tourner en dérision la religion, l'idée de la prostitution sacrée révèle un écrivain qui

se complait dans le nihilisme généralisé, le conduisant même à remettre en cause les stéréotypes sexuels.

Remise en cause des stéréotypes sexuels

Dans ce roman oriental les frontières entre le féminin et le masculin sont indécises et ne manquent pas, à plusieurs reprises, de nous surprendre. Salammbô qui incarne la douceur et la fragilité, se transforme d'un coup en une femme active qui n'hésite pas à se rendre au milieu du camp des Mercenaires pendant la bataille afin de récupérer le zaimph, et si elle est intéressée par Narr'Havas, ce n'est pas que ce dernier symbolise la virilité : « Ce jeune homme à voix douce et à taille féminine captivait ses yeux par la grâce de sa personne et lui semblait être comme une sœur aînée que les Baals envoyaient pour la protéger »⁵¹. Flaubert semble avoir voulu féminiser le Numide – homme versatile qui trahira plusieurs fois – afin de bien marquer l'opposition avec Mâtho qui représente la virilité. L'ambiguïté est encore plus évidente lorsque Flaubert évoque les relations amoureuses entre guerriers Barbares, dans un contexte profondément tragique puisque les Carthaginois vont obliger les survivants à s'entretuer :

La communauté de leur existence avait établi entre ces hommes des amitiés profondes. Le camp, pour la plupart, remplaçait la patrie ; vivant sans famille, ils reportaient sur un compagnon leur besoin de tendresse, et l'on s'endormait, côte à côte, sous le même manteau, à la clarté des étoiles. Dans ce vagabondage perpétuel à travers

toutes sortes de pays, de meurtres et d'aventures, il s'était formé d'étranges amours, – unions obscènes aussi sérieuses que des mariages, où le plus fort défendait le plus jeune au milieu des batailles, l'aidait à franchir les précipices, épongeait sur son front la sueur des fièvres, volait pour lui de la nourriture ; et l'autre, enfant ramassé au bord d'une route, puis devenu Mercenaire, payait ce dévouement par mille soins délicats et des complaisances d'épouse.⁵²

Il paraît clair que pour Flaubert *Salammbô* devra intentionnellement apparaître « déplacé dans l'ordre de la décence morale et du vraisemblable, comme dans l'ordre de l'attente critique et de la décence théorique d'un genre »⁵³. Tout ce qui pourrait provoquer les 'honnêtes gens', susciter leurs susceptibilités, mérite d'être représenté dans ce roman véritablement barbare. Imaginer des guerriers homosexuels paraît bien le complément nécessaire des tableaux de violences insupportables. Mais, il importe de rappeler ici que les amitiés viriles poussées à l'extrême ne sont pas en rupture totale avec la réalité. Il s'agit de toute une attitude teintée de misogynie adoptée par des jeunes écrivains qui ont vécu sous la Monarchie de Juillet et qui étaient aux prises avec l'idéalisation romantique de la femme, réduite à leurs yeux à un simple objet de plaisir. Dans la *Correspondance*, il nous arrive de lire des déclarations entre les jeunes écrivains s'inscrivant dans le registre de l'intimité virile. Yvan Leclerc fait remarquer à ce propos que :

L'obscénité entre jeunes hommes, dans les années 1830-1840, a également

une autre fonction : elle fonde l'amitié virile à forte connotation homosexuelle (dans sa lettre à signature phallique, Le Poittevin apostrophe Flaubert en l'appelant « pédéraste ») sur l'exclusion des femmes traitées en objets de plaisir, en rupture avec l'idéalisation romantique.⁵⁴

On rejoint ici le sens profond du matérialisme anticlérical bourgeois qui s'emploie à remettre en cause les valeurs de la religion et à désacraliser tout l'héritage romantique. C'est avec le soutien de ses intimes que le jeune Flaubert a construit le personnage du *Garçon*, ce profanateur « bourgeois capable de se moquer de lui-même, et dont le rire énorme, qui inclut le rieur parmi ses cibles, détruit l'une par l'autre les valeurs sacrées du siècle »⁵⁵. L'auteur de *Salammbô* demeurera fidèle aux principes de sa jeunesse puisqu'il continuera dans le même esprit de bafouer les convenances et de renverser les certitudes ; entre autres, celles liées aux rôles attribués par la société en fonction du genre. D'ailleurs, les divinités carthagoises ne sont-elles pas hermaphrodites, et adorées par l'eunuque Schahabarim ? Dans le chapitre du début auquel il devait finalement renoncer, Flaubert expliquait que la religion de Carthage ne reposait sur aucune notion d'absolu et que l'hermaphrodite suprême pouvait être tour à tour mâle et femelle.

Dans *Salammbô* c'est donc une femme qui sauve Carthage en récupérant le voile sacré, le chef Numide est un être efféminé, l'homosexualité est répandue parmi les Mercenaires, les divinités sont hermaphrodites et les prêtres sont des eunuques. Le choix d'un ailleurs-autrefois semble bien constituer pour l'écrivain une occasion

pour redéfinir en quelque sorte les codes de la masculinité et de la féminité et d'insérer ce projet dans une œuvre de provocation qui subvertit les normes et les valeurs culturelles et morales. Le tour de force de ce roman est de libérer l'art du moindre préjugé moral, sans toutefois traiter des sujets tabous comme l'adultère ou l'irréligion qui ont causé à Flaubert beaucoup de tracas à la publication de *Madame Bovary*. On peut d'ailleurs creuser ailleurs pour créer une œuvre qui s'invente son idéal éthique indépendamment de la culture moralisante et du goût commun. L'écrivain déclare : « *Salammbô* 1. embêtera les bourgeois, c'est-à-dire tout le monde ; 2. révoltera les nerfs et le cœur des personnes sensibles ; 3. irritera les archéologues ; 4. semblera inintelligible aux dames ; 5. me fera passer pour pédéraste et anthropophage. Espérons-le »⁵⁶.

On voit bien donc comment l'auteur de *Salammbô* prend plaisir à débrider son imagination qui se complaît, entre autres, dans le nihilisme. La reconstruction d'une civilisation disparue permet à l'écrivain d'extérioriser ses débauches imaginaires et de se complaire dans le renversement des idées reçues. Il refuse de cantonner ses personnages antiques dans des modèles figés et des identités sexuelles normatives. L'Orient antique constitue pour lui un dérivatif au dégoût qu'il éprouve à l'égard du conformisme bourgeoise qui veille à la permanence des vieilles mœurs chrétiennes.

Si l'on cherche la cohérence de la fable antique, ce n'est donc pas dans un quelconque rapport avec la réalité qu'on la trouvera, mais plutôt dans la mise en scène de l'imaginaire. Fuyant une société qu'il déteste, Flaubert s'inspire de l'Orient pour

construire une géographie imaginaire par laquelle il donne sa vision personnelle de l'Homme et du monde. La représentation de l'univers punique laisse entendre que le rapport entre les deux dimensions féminité-masculinité n'échappe guère à la logique de l'impossible union des contraires. La lutte entre ces deux principes opposés révélerait chez l'écrivain une vision très pessimiste des relations entre hommes et femmes : on sait que les rapports entre Flaubert et Louise Colet ne furent pas faciles, et que l'amour possessif qu'elle éprouvait pour lui était souvent vu par l'écrivain de manière négative. L'image teintée de misogynie qu'il donne de la femme révèle les craintes, les fantasmes et les obsessions d'un tempérament très particulier. Ses appréhensions et ses profondes irritations contre l'amour

dévorateur et absorbant peuvent expliquer l'attrait qu'exerce la prostitution sur son imaginaire. Son goût pour des amours charnelles éphémères qui réduit la femme à un simple objet de jouissance revient tel un leitmotiv dans ses récits de jeunesse comme dans les œuvres de la maturité qui retracent, par contre, des histoires d'amour impossibles : toutes les amours d'Emma Bovary sont vouées à l'échec, et la quête impossible de la femme à travers la ville paraît bien un scénario qui unit *Salammbô* à *L'Éducation sentimentale*. Mâtho et Frédéric sont « attirés par une ville et par une femme qui séjourne dans cette ville », et de même que « Salammbô ne survit pas à Mâtho », dans *L'Éducation sentimentale* « la passion s'avoue trop tard, quand les héros sont à jamais séparés »⁵⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- Czyba, Lucette, *La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- Feyler, Patrick, « Paris, Carthage », article cité dans *Géographie imaginaire*, textes réunis par Gérard Peylet, *Eidôlon* n°45, Bordeaux, 1995.
- Leclerc, Yvan, « Sacralisation et désacralisation du sexe chez Flaubert », URL : https://flaubert.univ-roen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.php (consulté 14 août 2020).
- Marguliew, Henri, « Un décor mythique : Carthage, dans *Salammbô* », *Circé, Cahiers du centre de recherches sur l'imaginaire*, 3, Minard, 1973-1974.
- Masson, Bernard, « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 8^e année, n° 4-5, « Flaubert », juillet-octobre 1981.
- Mouchard, Claude et Jacques Neefs, *Flaubert*, Paris, Balland, 1986.
- Neefs, Jacques, « *Salammbô*, texte critique », *Littérature*, n° 15, « Flaubert », 1974.
- Rousset, Jean, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », *Poétique* n° 6, 1971.
- Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, 1977.
- Verlhac, André, « La conception flaubertienne de l'amour », *Études Normandes*, 41^e année, n°1, 1992.

NOTES

1. Claude Mouchard et Jacques Neefs, *Flaubert*, Paris, Balland, 1986. p. 192.
2. Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Pocket, 1995, p. 81. Toutes nos références renvoient à cette édition.
3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 43.
5. *Ibid.*, p. 65.
6. *Ibid.*, p. 249.
7. *Ibid.*, p. 81.
8. *Ibid.*, p. 43.
9. *Ibid.*, pp. 80-81.
10. *Ibid.*, p. 109.
11. Mouchard et Neefs, *op. cit.*, p. 194.
12. Flaubert, *op. cit.*, p. 119.
13. *Ibid.*, p. 246.
14. *Ibid.*, p. 48-49.
15. *Ibid.*, p. 120.
16. *Ibid.*, p. 367.
17. *Ibid.*, p. 248.
18. *Ibid.*, p. 367.
19. *Ibid.*, p. 42. Le rapprochement au poisson réapparaît dans le dernier portrait de Salammbô, lorsqu'elle trône la scène de noces : « Des chevilles aux hanches, elle était prise dans un réseau de mailles étroites imitant les écailles d'un poisson » (p. 361).
20. *Ibid.*, p. 245.
21. Bernard Masson, « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 8^e année, n° 4-5, « Flaubert », juillet-octobre 1981, pp. 590-594.
22. Flaubert, *op. cit.*, p. 287.
23. *Ibid.*, p. 302.
24. Lettre adressée aux Goncourt [le 2 janvier 1852], *Corr.*, Cinquième série (1862-1868), Paris, Louis Conard, 1902, p. 703.
25. Flaubert, *op. cit.*, p. 106.
26. *Ibid.*, p. 110.
27. Lettre à Louise Colet, [3 juillet 1852], *Corr.* t. II, p. 123.
28. Flaubert, *op. cit.*, p. 52.
29. Henri Marguliew, « Un décor mythique : Carthage, dans *Salammbô* », *Circé, Cahiers du centre de recherches sur l'imaginaire*, 3, Minard, 1973-1974, p. 296.
30. Flaubert, *op. cit.*, p. 109.
31. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Denoël, 1977, p. 172.
32. Flaubert, *op. cit.*, pp. 232-233.
33. *Ibid.*, pp. 358-359.
34. Jean Rousset, « Positions, distances, perspectives dans Salammbô », *Poétique* n° 6, 1971, p. 91.
35. Lettre à Ernest Feydeau, [24 juin 1858], *Corr.*, t. II, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 819.
36. Flaubert, *op. cit.*, p. 246.
37. Lucette Czyba, *La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*, Front Cover, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 157.
38. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie datée du 18 décembre 1859.
39. Flaubert, *op. cit.*, p. 44.
40. *Ibid.*
41. Lettre à Louise Colet, [27 mars 1853], t. XIII, p. 314. C'est l'auteur qui souligne.
42. Lettre à Louise Colet, [13 septembre 1846], t. XII, p. 519.
43. Lettre à Louise Colet, [9 août 1846], t. XII, p. 485.
44. Lettre à Louise Colet, [24 septembre 1846], t. XII, p. 534.
45. Lettre à Louise Colet, [27 mars 1853], t. XIII, p. 315.
46. André Verlhac, « La conception flaubertienne de l'amour », *Études Normandes*, 41^e année, n°1, 1992, Amis de Flaubert et Maupassant. p. 49.

47. Flaubert, *op. cit.*, p. 231.
48. *Ibid.*, p. 248.
49. Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert : mythes et idéologie*, p. 139.
50. Flaubert, *op. cit.*, p. 360.
51. *Ibid.*, p. 340.
52. *Ibid.*, p. 337.
53. Jacques Neefs, « *Salammbô, texte critique* », *Littérature*, n° 15, « Flaubert », 1974, p. 53.
54. Yvan Leclerc, « Sacralisation et désacralisation du sexe chez Flaubert », URL : https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.php (consulté 14 août 2020).
55. *Ibid.*
56. Lettre à Ernest Feydeau, [début octobre 1861], citée par Claude Mouchard et Jacques Neefs dans *Flaubert*, p. 187.
57. Patrick Feyler, « Paris, Carthage », article cité dans *Géographie imaginaire*, textes réunis par Gérard Peylet, *Eidolon* n° 45, Bordeaux, 1995, pp. 189-193.