



Bertrand Marquer
(Université de Strasbourg)

Le « réalisme épique » de *Salammbô*

Pour citer cet article

Bertrand Marquer, « Le « réalisme épique » de *Salammbô* », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 17-29 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Cet article analyse les raisons qui ont pu pousser Saint-René Taillandier à attribuer à *Salammbô* de Flaubert le qualificatif de « réalisme épique ». Très critique sous sa plume, cette expression permet néanmoins d'envisager le rapport ambivalent de Flaubert à l'épopée, et la manière toute particulière qu'il a de construire, avec *Salammbô*, un roman historique fondé sur l'« imagination scientifique ». C'est donc également du rôle proprement poétique de l'antiquité que traite cet article, et du rapport que tisse Flaubert entre passé et présent, par le biais d'un sombre roman où se donne à lire, selon son auteur, l'origine de notre société monothéiste.

Mots-clés : Flaubert, *Salammbô*, antiquité, religion, épopée.

EN This article analyses the reasons that led Saint-René Taillandier to describe Flaubert's *Salammbô* as « epic realism ». Although highly critical of Flaubert's work, this expression nevertheless allows us to consider Flaubert's ambivalent relationship with epics, and the very particular way in which he constructs, in *Salammbô*, a historical novel based on « scientific imagination ». This article therefore also deals with the specifically poetic role of antiquity, and the relationship that Flaubert weaves between past and present through a very dark novel that, according to its author, reveals the origins of our monotheistic society.

Keywords : Flaubert, *Salammbô*, antiquity, religion, epics.

Le « réalisme épique » de *Salammbô*

L'expression qui donne son titre à cet article est utilisée par le critique et homme de lettres Saint-René Taillandier, qui l'appliquait en 1863 au roman de Flaubert, publié l'année précédente¹. *Salammbô* s'inspire d'un épisode mineur de la première guerre punique, et raconte la révolte des mercenaires engagés par Carthage, à la suite de différents concernant le paiement de leur solde. En choisissant cette expression, Saint-René Taillandier semble vouloir insister sur la bizarrerie de ce curieux roman, qui adapterait une esthétique normalement associée au roman de mœurs contemporaines (le « réalisme » auquel était rattaché, malgré lui, le Flaubert de *Madame Bovary*) à un objet supposant *a priori* un traitement très différent (les guerres antiques, associées à l'épopée).

La formule, pour Saint-René Taillandier, est en réalité très critique, et elle vise à stigmatiser les errances et les déviances d'un romancier qui, « en quittant le roman bourgeois pour le roman épique », « a l'air de se jouer un peu du lecteur »². L'expression de « réalisme épique » avait en effet été utilisée avant lui par Gustave Planche, qui s'en servait pour caractériser les romans historiques dans la lignée de *Notre-Dame de Paris* (1831), et critiquer un goût condamnable pour le pittoresque, typique selon lui d'un romantisme à la française³ (inférieur, donc, à son modèle allemand, incarné en particulier par Goethe). Le « réalisme épique » que Saint-René Taillandier associe à *Salammbô* est donc une manière de l'inscrire dans une filiation romantique où l'Histoire est avant tout mise au service d'un romanesque aux effets faciles, sans respect ni réel intérêt

¹ Saint-René Tallandier, « Le réalisme épique dans le roman. *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1863, p. 840-860.

² *Ibid.*, p. 845, 851.

³ Voir Gustave Planche, « Moralité de la poésie » [1835], dans *Id., Portraits littéraires*, Paris, Charpentier, 1853, t. II, p. 416-417 : « Il ne s'agit plus de connaître la politique des rois, les passions qui les entraînaient aux périlleuses aventures ; il faut savoir, avant tout, quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron ».

pour la réalité (historique), c'est-à-dire, dans l'optique qui est celle de Saint-René Taillandier, pour la vérité.

J'aimerais me servir de cette étiquette de « réalisme épique » pour interroger, d'une part, les raisons qui ont poussé la critique contemporaine à émettre un jugement si sévère, et cerner, d'autre part, le rapport que ce « roman archéologique »⁴ entretient avec le modèle et les présupposés de l'épopée. Doit-on, autrement dit, considérer que l'Histoire antique n'est, dans *Salammbô*, qu'un argument au service d'un romanesque quelque peu daté (une résurgence du goût romantique pour le pittoresque), ou peut-on à l'inverse y déceler une véritable poétique de l'Histoire ? Le réemploi de schèmes épiques doit-il être considéré comme une entorse préjudiciable au code de représentation réaliste, comme le laisse entendre Saint-René Taillandier, ou est-il possible de comprendre différemment ce curieux attelage que constitue le « réalisme épique », en le confrontant au projet qui a été celui de Flaubert lorsqu'il a voulu « ressusciter Carthage » ?

1. « Ressusciter Carthage »

Pour essayer de répondre à ces questions, il est nécessaire de s'attarder un instant sur la genèse du roman, né d'un désir d'évasion à la fois historique et géographique, après l'épreuve qu'ont représenté la rédaction de *Madame Bovary* et le procès lié à sa publication.

« On ne saura jamais ce qu'il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage »⁵, écrit ainsi Flaubert à Ernest Feydeau dans une lettre du 29 novembre 1859, après avoir confié dès mars 1857 à M^{le} Leroyer de Chantepie, grande admiratrice de *Madame Bovary*, son désir de fuir la médiocrité contemporaine que son roman avait précisément pour but de décrire : « Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant J.-C, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir »⁶.

⁴ Saint-René Taillandier, art. cit., p. 850. Le terme est à la mode dans les années 1860, où le roman archéologique est devenu un véritable sous-genre du roman historique. On peut penser au récent *Roman de la momie* de Théophile Gautier (1858).

⁵ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. III, *Janvier 1859 - Décembre 1868*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 59 (lettre à Ernest Feydeau du 29 novembre 1859).

⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *Juillet 1851 - Décembre 1858*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 691 (lettre à M^{le} Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857).

Après s'être imposé volontairement un « livre sur rien »⁷, c'est-à-dire sans matière romanesque, pour se purger de sa propension au lyrisme, Flaubert aurait, somme toute, ressenti le besoin de renouer avec ses goûts véritables, notamment pour un Orient en grande partie fantasmé : de même que le projet de *Madame Bovary* était né du fiasco de la première *Tentation de Saint Antoine*, dont la lecture avait été accueillie plus que froidement par ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, de même *Salammbô* serait le contrecoup de cet exercice de style aride et ingrat qu'a représenté la rédaction de *Madame Bovary*.

Salammbô constituerait donc une sorte de rechute, pour celui qui se décrit d'ailleurs comme un « romantique enragé »⁸. L'exorcisme tenté avec *Madame Bovary* n'aurait fonctionné que très momentanément, et Flaubert serait vite retourné à ce qu'il appellera plus tard sa « vieille toquade »⁹, lorsqu'il se remettra, pour la troisième fois, à la rédaction de sa version, foisonnante et lyrique, de la tentation de Saint Antoine. Le « réalisme épique » stigmatisé par Saint-René Taillandier peut dans cette perspective être interprété comme la traduction stylistique de cette rechute dans un romantisme orientalisant considéré comme néfaste, et en tous points contraire à « l'écriture au scalpel »¹⁰ qui a assuré le succès critique de *Madame Bovary*.

Cette impression peut d'ailleurs être confortée à la lecture des premières pages de *Salammbô*, qui mettent en scène le banquet des mercenaires à Carthage. La recherche du pittoresque semble dominer, et s'exprime à travers les nombreuses mentions de couleur, la minutie de descriptions contribuant à ce tableau oriental où le sentiment d'exotisme domine. Suggestive, la scène du festin préfigure en outre le chaos à venir, en faisant de la table un véritable champ de bataille où menacent de se confondre le sujet et l'objet, celui qui consomme et ce qui est consommé¹¹. L'incipit du roman, que Flaubert associait à la couleur pourpre, évoque par bien des aspects l'orientalisme de peintres romantiques comme

⁷ Voir la célèbre lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ». *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 710 (lettre à Sainte-Beuve du 5 mai 1857).

⁹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. IV, Janvier 1869 - Décembre 1875, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 60 (lettre à George Sand du 24 juin 1869).

¹⁰ Ce célèbre rapprochement de la plume et du scalpel est opéré par Charles-Augustin Sainte-Beuve, dans « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 4 mai 1857.

¹¹ Voir par exemple Gustave Flaubert, *Salammbô*, dans *Oeuvres complètes*, t. III, 1851-1862, éd. Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 575-576 : « Des Nègres n'ayant jamais vu de langoustes se déchiraient le visage à leurs piquants rouges [...]. La fumée des viandes montait dans les feuillages avec la vapeur des haleines ».

Delacroix, où preminent la force de la vision et l'énergie dégagée par le sujet choisi.

Ce choix de la rutilance trahit, pour les critiques contemporains, la dimension artificielle d'une représentation qui s'appuie sur une documentation très lacunaire. En dépit des fouilles récentes effectuée à Byrsa¹², la société punique est en effet encore très mal connue, et le tableau qu'en dresse Carthage est accueilli avec, au mieux, une certaine circonspection, au pire une ironie teintée de condescendance. L'archéologue Guillaume Froehner dresse ainsi la liste des erreurs ou incohérences du romancier, réactivant en somme la critique traditionnelle du roman comme représentation mensongère : « Pour nous », synthétise-t-il, « il nous semble que *Salammbô* est la fille naturelle des *Misérables* et du musée Campana »¹³. Saint-René Taillandier reprend quant à lui les arguments de Froehner, et ironise sur un romancier qui s'est « dit qu'il devancerait [...] les conquêtes de l'archéologie la plus récente » par une « érudition fantasque », qu'illustrent des descriptions « violent les conditions du vrai savoir »¹⁴ :

M. Flaubert connaît aussi la cuisine des Carthaginois, il a étudié leur médecine et leur pharmacie ; chimiste prudent, il a voulu analyser une certaine pâte que *des masseurs tout nus, suant comme des éponges*, écrasent sur les articulations d'un malade, et il y a trouvé « du froment, du soufre, du vin noir, du lait de chienne, de la myrrhe, du galbanum et du styrax ». Avis aux sociétés médicales !¹⁵

Le reproche général adressé à Flaubert est résumé en une phrase lapidaire du célèbre critique Sainte-Beuve : « On la restitue, l'Antiquité, on ne la ressuscite pas »¹⁶. La Carthage de Flaubert ne serait donc qu'une vision, une chimère, voire un « monstre », pour Saint-René Taillandier, constitué de « traits disséminés, sans lien, sans cohésion vivante, qui se rencontrent celui-ci chez Hérodote, celui-là chez Pline, l'un chez Sanchoniaton, l'autre chez Ammien Marcellin », soit « des écrivains que sépare un long intervalle de siècles »¹⁷.

¹² L'archéologue Charles Étienne Beulé avait entrepris des fouilles à Byrsa, en 1859. Flaubert avait pris contact avec lui (une lettre autographe datée du 5 ou 12 janvier 1860 lui est adressée).

¹³ Guillaume Froehner, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862, p. 855. Giampietro Campana était un célèbre collectionneur, qui avait réuni à Rome, durant la première moitié du XIX^e siècle, une très importante collection privée d'œuvres d'art et d'antiques, qui n'échappe pas à une forme de disparate.

¹⁴ Saint-René Taillandier, art. cit., p. 845, 848.

¹⁵ *Ibid.*, p. 848.

¹⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert (Suite et fin) », *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862.

¹⁷ Saint-René Taillandier, art. cit., p. 851.

2. Un roman historique ?

Le « réalisme épique » de Flaubert l'éloignerait ainsi radicalement des ambitions du « roman archéologique », comme du modèle du roman historique, au profit d'une sorte d'« encyclopédie de l'Antiquité »¹⁸, pour reprendre la formule de Jacques Neefs – encyclopédie qu'il rapproche significativement de celle que constituera *Bouvard et Pécuchet* (qui est, selon les mots mêmes de Flaubert, une « encyclopédie critique en farce »¹⁹, qui tourne en dérision les différents savoirs qu'elle reprend, par un effet de collage, génératrice de contradictions).

Dans les deux cas, la méthode suivie par le romancier est de fait relativement similaire, et repose sur un énorme travail de documentation, dont témoigne cette lettre du 22 juillet 1857 : « Savez-vous combien, maintenant, je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? Environ 100 ! Et je viens, en quinze jours, d'avaler les 18 tomes de la Bible de Cahen ! avec les notes et en prenant des notes ! »²⁰. La finalité de cette méthode est néanmoins très différente, et n'a aucune visée satirique, contrairement à *Bouvard et Pécuchet*. Peu de temps avant sa mort, Flaubert confiait à l'écrivain naturaliste Léon Hennique :

Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. Eh bien, je regarde tout cela comme secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut. Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'aie fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage [...] ? Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui²¹.

L'argument avancé par Flaubert pour justifier son rapport à la reconstitution historique peut certes sembler facile, et même conforter l'impression d'une rechute dans l'idéalisme romantique. Il trahit néanmoins l'ambition heuristique de ce « roman archéologique », qui n'a jamais été pensé comme un simple divertissement romanesque, mais bien comme une œuvre capable de restituer une « idée » de l'Antiquité, et de l'inscrire dans une conception plus générale de l'Histoire (il s'agit d'exprimer « l'idéal qu'on en a aujourd'hui »).

¹⁸ Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », *Littérature*, vol. 15, 1974, p. 57.

¹⁹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. IV, *op. cit.*, p. 559 (lettre à Edma Roger des Genettes du 19 août 1872).

²⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 747 (lettre à Jules Duplan du 26 juillet 1857).

²¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. V, *Janvier 1876 - Mai 1880*, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 814 (lettre à Léon Hennique du 2-3 février 1880).

Salammbô ne peut pourtant être considéré comme un « roman historique » au sens où l'avait défini Walter Scott. Sainte-Beuve reproche ainsi à Flaubert de ne pas avoir introduit un personnage permettant de faire le lien entre le passé et le présent, lien indispensable pour susciter l'intérêt du lecteur, et lui permettre de tirer les leçons de la représentation du passé. À l'inverse d'*Ivanhoé*, « roman qui est presque de plain-pied avec nous encore »²², remarque Sainte-Beuve, *Salammbô* cultive la distance : l'éloignement dans le temps ne s'accompagne pas d'une forme de mise en parallèle, ou de filiation permettant d'articuler passé et présent. Alors qu'*Ivanhoé* s'inscrivait dans un cycle romanesque permettant de comprendre les événements majeurs de l'histoire de la Grande-Bretagne, *Salammbô* se concentre sur un épisode mineur et finalement anecdotique des guerres puniques. Là où Scott rendait intelligible la causalité historique, Flaubert s'évertue à la gommer, en supprimant par exemple le chapitre introductif qu'il avait d'abord prévu pour donner au lecteur les informations lui permettant de se familiariser avec le cadre du récit. En lieu et place de cette contextualisation, le romancier choisit de multiplier les termes abscons (les mois sont par exemple indiqués dans une langue supposément phénicienne), et de passer rapidement sur la cause première du conflit (l'origine du refus, par les Carthaginois, de payer les mercenaires). Les batailles, dans la suite du récit, se répondent, les itinéraires se répètent et instaurent une sorte de monotonie paradoxale de l'horreur. De manière générale, donc, le sens des événements tend à se diluer, empêchant de faire du roman une grande fresque historique, voire une épopée (qui est censée véhiculer un récit fondateur).

Quel savoir historique tirer de cette résurrection romanesque de Carthage, alors ? Quelle « leçon » tirer de ce sombre épisode historique, que Flaubert associait à un « idéal » révélateur de son époque (« je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui ») ?

3. « Imagination scientifique » et « travail archéologique »

Pour tenter de répondre à cette question, il faut revenir à la méthode documentaire de Flaubert, et à ce qu'il a appelé dans l'une de ses lettres son « travail archéologique »²³. On sait en effet que le romancier a consulté des sources historiques (Polybe, notamment, et l'*Histoire romaine* de Michelet, publiée en 1831), qu'il a effectué un voyage en Tunisie, mais aussi qu'il a lu la Bible juive dans la traduction qu'en avait

²² Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert », art. cit.

²³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 713 (lettre à Jules Duplan du 10 mai 1857).

donné Samuel Cahen, et qu'il s'est également renseigné sur les sacrifices humains effectués par les Aztèques, qui inspirent en partie l'épisode final du supplice de Mâtho, le chef des mercenaires, dont le cœur est arraché pour être offert au Soleil (associé au dieu Moloch). Rien de plus hétéroclite, donc, que ces recherches documentaires, qui confortent les critiques adressées à Flaubert.

Elles répondent pourtant à une méthode qui vise à contourner le problème central pour « ressusciter Carthage », qui est précisément le manque d'informations directes. Cette méthode repose sur plusieurs postulats qui épousent finalement la pensée contemporaine d'Hippolyte Taine, qui insistait sur l'importance de la race, du moment et du milieu. On peut en effet considérer que les recherches documentaires effectuées par Flaubert sont guidées par un principe directeur analogique, postulant que ce qui vaut pour un lieu oriental vaut pour un autre lieu oriental, même à une autre époque (or, l'Orient comme milieu peut être connu – et l'on retrouve l'un des critères de Taine, auquel on peut ici ajouter celui de la « race », qu'il faut comprendre dans ce cadre comme déterminisme bioculturel) ; que ce qui est « antique » vaut pour une autre société antique (or l'Antiquité gréco-romaine et l'antiquité sémitique sont bien connues – c'est ici le critère du moment) ; que les réactions des hommes et les habitudes sont les mêmes partout et toujours (il existe une forme d'invariant de la nature humaine).

Le « travail archéologique » du romancier relève donc pour Flaubert d'une démarche scientifique, qui fonctionne sur l'analogie et la reconstitution par déduction. Cette méthode a bien été comprise par Théophile Gautier qui, dans son compte rendu élogieux du roman, compare le romancier au célèbre professeur d'anatomie comparée Georges Cuvier :

Comme Cuvier, qui recomposait un monstre antédiluvien d'après une dent, un fragment d'os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues [...], l'auteur de *Salammbô* restitue un édifice d'après une pierre, d'après une ligne de texte, d'après une analogie²⁴.

Flaubert pratiquerait donc bien une forme d'« imagination scientifique » pour reprendre la formule utilisée, de manière très caustique, par un autre critique contemporain, Alcide Dusolier²⁵. Cette « imagination scientifique » n'a en effet rien d'une aberration ou d'un oxymore, pour Flaubert : elle est le moyen de construire un savoir par analogie et de pouvoir « entrer », comme il écrit dans une de ses lettres,

²⁴ Théophile Gautier, « *Salammbô* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 22 décembre 1862.

²⁵ Alcide Dusolier, « *Salammbô* », *Revue française*, 1^{er} janvier 1863, p. 117.

« dans le cœur [d']hommes [...] [vivant] il y a plus de deux mille ans », et « dans une civilisation qui n'a rien d'analogue avec la nôtre »²⁶.

« Entrer dans le cœur des hommes » suppose de se mettre à leur place, c'est-à-dire d'épouser leurs croyances, leur système de pensée, et donc leur part d'étrangeté irréductible (par opposition à l'ambition du roman historique à la Walter Scott, qui cherchait à bâtir des ponts entre le passé et le présent). Cette ambition permet de comprendre les choix de Flaubert évoqués précédemment : la suppression de tout commentaire explicatif, l'adoption d'un point de vue correspondant, globalement, à celui des personnages, et non d'un point de vue favorisant une réflexion sur eux. « Entrer dans le cœur des hommes » de l'antiquité, c'est aussi restituer un rapport particulier au langage, où le signifiant et le signifié ne sont pas séparés, ce qui est perceptible, par exemple, dans la manière dont est présenté le vol du voile de la déesse Tanit (la Lune) par les mercenaires : une action sacrilège qui équivaut au rapt de la déesse elle-même, et permet, dans l'esprit de ces hommes d'autrefois, d'assurer la suprématie guerrière (jusqu'à ce que Salammbô, alors prêtresse de Tanit, le récupère en allant le chercher dans la tente de Mâtho, avec lequel elle passe la nuit). La restitution de cette pensée que l'on peut qualifier d'animiste ou de « mythique » accompagne et étaie la psychologie des personnages, et en particulier la relation amoureuse entre Mâtho et Salammbô. C'est, de manière générale, cette pensée qui donne au roman sa cohérence, et articule le roman d'amour et le drame collectif, sous la forme d'une lutte entre deux principes divins, Tanit et Moloch, le Féminin et le Masculin, la Lune et le Soleil. Le « réalisme épique » peut donc également se comprendre comme le choix d'une représentation en conformité avec les cadres de pensée de l'époque représentée, et comme la volonté de restituer, dans le cas présent, la conscience mythique propre à l'antiquité.

Le travail de documentation effectué par Flaubert a été essentiel pour construire cette conscience mythique, mais il relève également d'une ambition que l'on pourrait qualifier de plus fondamentale, qui croise celle des travaux contemporains sur la mythographie comparée, et la réflexion menée sur l'origine commune des religions.

²⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 784 (lettre à M^{le} Leroyer de Chantepie du 12 décembre 1857).

4. Le roman des religions

La religion est en effet centrale dans *Salammbô*, et les erreurs et simplifications relevées par l'archéologue Guillaume Froehner ne peuvent être imputées à l'ignorance, ni uniquement à une volonté romanesque de simplification. Si Flaubert choisit de polariser le panthéon carthaginois, et de se concentrer sur les figures de Moloch et de Tanit, c'est certes pour incarner une forme de dualisme riche en significations symboliques, mais aussi pour mettre en roman une forme d'épopée de la croyance religieuse, conformément aux principes dégagés par la mythographie comparée.

Pour écrire *Salammbô*, Flaubert a en effet consulté les *Études religieuses* d'Ernest Renan, publiées en 1857, mais aussi les travaux de l'érudit Alfred Maury, qui a participé à l'édition française de l'œuvre de Frédéric Creuzer, à l'origine des travaux en mythographie comparée. L'ouvrage de Creuzer, traduit sous le titre *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (1825-1851), avait pour ambition de remonter à la source commune des religions, composée de symboles primordiaux (les Dieux ont d'abord été les astres personnifiés, avant de prendre des formes plus diverses). Creuzer était un savant de l'époque romantique, qui voyait dans le retour aux sources orientales le moyen de régénérer l'Occident, comme la Renaissance avait pu le faire par le recours aux sources grecques. Flaubert retient quant à lui la tendance monothéiste de la pensée de Creuzer, qui permet au romancier d'envisager une source commune, et de justifier sa démarche analogique. La lecture de la Bible ou d'ouvrages sur la religion inca s'inscrit dans cette volonté de remonter aux figures primordiales qui ont alimenté la pensée religieuse.

La critique Agnès Bouvier a étudié précisément les enjeux du syncrétisme religieux pratiqué dans *Salammbô*²⁷. Elle s'intéresse en particulier à la singulière annotation apposée par Flaubert lors de sa lecture de la Bible de Cahen, « Jéhovah égale Moloch ». Elle montre que, loin de servir une quelconque rhétorique antisémite (qui reposait à l'époque sur la dénonciation du Dieu cruel et avide de sacrifice dépeint dans l'Ancien Testament), l'équivalence établie par Flaubert s'inscrit dans une interprétation plus globale de la naissance du monothéisme. Dans le roman, les Carthaginois décident en effet de tous se rallier au culte sanguinaire de Moloch, en acceptant le sacrifice de leur fils aîné pour s'assurer la victoire (Moloch qui devient le « Baal suprême »).

²⁷ Voir Agnès Bouvier, « Jéhovah égale Moloch : une lecture “antireligieuse” de *Salammbô* », *Romantisme*, vol. 136, n° 2, 2007, p. 109-120 ; Ead., « Moloch en expansion », *Flaubert. Revue critique et génétique*, vol. 1, 2009, <http://journals.openedition.org/flaubert/384>. [Dernière consultation : 13/04/2024]

Cet événement est interprété par Agnès Bouvier comme un acte fondateur du monothéisme, qu'elle met en relation avec les notes de Flaubert, mais aussi avec les travaux contemporains sur l'histoire des religions, qui notent l'importance du sacrifice (sacrifice d'abord humain, puis animal, puis de plus en plus symbolique, jusqu'aux *ex voto*). Moloch incarnerait donc pour Flaubert le principe même du monothéisme, et ne renverrait pas à une altérité barbare, ce qu'exprimerait l'annotation « Jéhovah égale Moloch » : en tant que « Baal suprême » fondé par le sacrifice, Moloch serait le fondement de notre civilisation (judéo-chrétienne).

Cette réflexion sur le fondement des religions et le passage du polythéisme au monothéisme rejoint donc une autre problématique souvent soulignée par la critique (du vivant de Flaubert ou plus récente) : celle de la « modernité » du roman, et de son lien avec l'époque contemporaine de l'écriture. Dès lors que l'on considère *Salammbô* comme un roman des religions, on peut donc réintroduire ce lien avec le présent qui est au cœur du roman historique, mais qui suit ici une modalité différente, et beaucoup plus subtile : *Salammbô* raconterait la naissance de notre civilisation monothéiste, dont le principe fondateur n'est guère positif.

Ce roman des religions a également une autre fonction, qui est de rappeler l'origine « naturelle » des divinités (la Lune/le Soleil), car adopter le point de vue des hommes de l'antiquité ne veut pas dire, bien entendu, épouser leurs croyances. Le choix d'un épisode historique mineur pour mettre en scène le fondement de la civilisation judéo-chrétienne est d'ailleurs éclairant : nul dessein divin pour Flaubert, ni de réelle finalité. Dieu égale la nature, pourrait-on dire pour paraphraser la formule de l'écrivain, qui notait dans ses brouillons, lorsqu'il réfléchissait à ce que « [pouvait] être la moralité du livre » : « Impassibilité de la nature »²⁸.

5. « Réalisme épique » et crise téléologique

L'« impassibilité » domine en effet dans ce roman pourtant guerrier, où se multiplient les événements violents et les renversements de situation. Toute action semble vaine, et alimente en réalité une forme de monotonie du massacre, qui serait à l'image du cycle naturel, et du dualisme qui le structure (l'alternance du Jour et de la Nuit, de la Lune et du Soleil, de la Vie et de la Mort). De nouveau, le choix d'un épisode mineur des guerres puniques prend tout son sens, puisqu'il s'agit

²⁸ *Salammbô*, BnF, N.a.f. 23662, f. 208 r°.

d'insister sur la vanité des entreprises humaines, dont la finalité réelle échappe à ceux qui pensent en être les acteurs.

Flaubert prend ici le contrepied des philosophies romantiques de l'Histoire, qui reposaient sur une pensée du *telos*, qu'elle soit nostalgique ou progressiste (comme chez Michelet, qui faisait de la figure du Peuple la force agissante et anonyme de l'Histoire). *Salammbô* rejoint de ce point de vue la critique plus générale de la croyance dans le progrès, que l'on retrouve en particulier dans *L'Éducation sentimentale*. On comprend dès lors que ce roman sur Carthage ne puisse être une œuvre épique, même si les thèmes et les personnages pouvaient s'y prêter : en lieu et place d'une épopée, Flaubert préfère un roman qui ne prouve rien, si ce n'est que l'Humanité ne progresse pas, que les massacres ne servent à rien, mais qu'ils épousent, finalement, le rythme d'une nature impassible et cruelle. Le « réalisme épique » pratiqué par Flaubert relève donc bien du paradoxe, mais pas de l'oxymore : il incarne la pensée critique de Flaubert, et la tension ironique qui caractérise son écriture. Je prendrai pour terminer deux exemples.

Le premier est tiré du chapitre VI, consacré à la première bataille véritable entre les Carthaginois, dirigés par Hannon, le rival d'Halmicar qui est encore absent, et les mercenaires. Le récit de cette bataille met en place un schéma récurrent, qui est celui de la versatilité du combat, mais elle s'exprime ici par une modalité particulière, en elle-même hautement significative, qui est celle du grotesque. Un grotesque incarné par le difforme Hannon, atteint d'éléphantiasis, et par l'armée des Carthaginois, engoncés dans leurs armures :

Des goujats munis de frondes étaient espacés sur les ailes. Les gardes de la Légion, sous leurs armures en écailles d'or, formaient la première ligne, avec leurs gros chevaux sans crinière, sans poil, sans oreilles et qui avaient au milieu du front une corne d'argent pour les faire ressembler à des rhinocéros. Entre leurs escadrons, des jeunes gens, coiffés d'un petit casque, balançaient dans chaque main un javelot de frêne ; les longues piques de la lourde infanterie s'avançaient par-derrière. Tous ces marchands avaient accumulé sur leurs corps le plus d'armes possible : on en voyait qui portaient à la fois une lance, une hache, une massue, deux glaives ; d'autres, comme des porcs-épics, étaient hérissés de dards, et leurs bras s'écartaient de leurs cuirasses en lames de corne ou en plaques de fer. Enfin apparurent les échafaudages des hautes machines : carrobalistes, onagres, catapultes et scorpions, oscillant sur des chariots tirés par des mulets et des quadriges de bœufs ; et à mesure que l'armée se développait, les capitaines, en haletant, couraient de droite et de gauche pour communiquer des ordres, faire joindre les files et maintenir les intervalles. Ceux des Anciens qui commandaient étaient venus avec des casques de pourpre dont les franges magnifiques s'embarrassaient dans les courroies de leurs cothurnes. Leurs visages, tout barbouillés de vermillon, reluisaient sous des casques énormes surmontés de dieux et, comme ils

avaient des boucliers à bordure d'ivoire couverte de pierreries, on aurait dit des soleils qui passaient sur des murs d'airain. Les Carthaginois manœuvraient si lourdement que les soldats, par dérision, les engagèrent à s'asseoir. Ils criaient qu'ils allaient tout à l'heure vider leurs gros ventres, épousseter la dorure de leur peau et leur faire boire du fer²⁹.

La tonalité épique de la description de cette armée à proprement fabuleuse, avec ses chevaux grimés en rhinocéros, ses guerriers « hérisrés de dards » « comme des porcs-épics » (à l'image de Hannon, l'homme-éléphant), est ici désamorcée par le grotesque, sans que ce dernier n'interdise une forme de terreur (puisque après une première défaite, les éléphants des Carthaginois réduiront littéralement en pièces les mercenaires, avant que ceux-ci ne les retournent contre les Carthaginois en semant la panique par le biais de cochons en feu, enduits de bitume). Le grotesque et le terrible cohabitent donc toujours, et apparaissent comme les deux modalités de l'exagération épique (en témoignent également le nombre toujours faramineux des victimes dans les batailles de *Salammbô*).

Le second exemple se situe à la fin du chapitre XIII, lors de la dernière véritable bataille que livrent les mercenaires, avant leur défaite. Mâtho y est décrit comme un héros digne des épopées antiques, évoquant, avec sa peau de lion, à la fois Hercule et Achille :

Mâtho s'était d'abord retenu de combattre pour mieux commander tous les Barbares à la fois. On l'avait vu le long du golfe avec les Mercenaires, près de la lagune avec les Numides, sur les bords du lac entre les Nègres ; et du fond de la plaine il poussait les masses de soldats qui arrivaient incessamment contre les lignes de fortifications. Peu à peu il s'était rapproché ; l'odeur du sang, le spectacle du carnage et le vacarme des clairons avaient fini par lui faire bondir le cœur. Alors il était rentré dans sa tente, et, jetant sa cuirasse, avait pris sa peau de lion, plus commode pour la bataille. Le mufle s'adaptait sur la tête en bordant le visage d'un cercle de crocs ; les deux pattes antérieures se croisaient sur la poitrine, et celles de derrière avançaient leurs ongles jusqu'au bas de ses genoux. Il avait gardé son fort ceinturon, où luisait une hache à double tranchant, et avec sa grande épée dans les mains s'était précipité par la brèche, impétueusement. Comme un émondeur qui coupe des branches de saule, et qui tâche d'en abattre le plus possible afin de gagner plus d'argent, il marchait en fauchant autour de lui les Carthaginois. Ceux qui tentaient de le saisir par les flancs, il les renversait à coups de pommeau ; quand ils l'attaquaient en face, il les perçait ; s'ils fuyaient, il les fendait. Deux hommes à la fois sautèrent sur son dos ; il recula d'un bond contre une porte et les écrasa. Son épée s'abaissait, se relevait. Elle éclata sur l'angle d'un

²⁹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 653.

mur. Alors il prit sa lourde hache, et par-devant, par-derrière, il éventrait les Carthaginois comme un troupeau de brebis³⁰.

Le combat individuel attendu entre les deux chefs (Mâtho et Hamilcar) n'aura cependant pas lieu, mais sera remplacé par un face à face à distance avec Schahabarim, le prêtre eunuque de Tanit ayant abdiqué sa foi pour Moloch (et dont on comprend qu'il est secrètement amoureux de Salammbô). La rivalité héroïque est ainsi déplacée, et désamorcée par cette confrontation avortée du guerrier et de l'eunuque.

Flaubert joue ainsi constamment avec les représentations et les attentes de l'épopée, pour les rendre finalement déceptives ou inopérantes, au nom d'un réalisme qui rend compte à la fois des schémas d'intelligibilité de l'époque antique, et de la distance critique avec laquelle l'auteur de *Salammbô* les envisage. À la fois fascinant et terrifiant, le roman de Flaubert illustre d'une manière à la fois originale et complexe la manière dont le XIX^e siècle a pu s'emparer de l'antiquité.

Bertrand Marquer
(Université de Strasbourg)

³⁰ *Ibid.*, p. 780-781.