

«*Salammbô* : scénographie d'un discours impossible», 1848, *une révolution du discours*, Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin dir., Saint-Étienne, Les Cahiers Intempestifs, 2001, pp. 269-290.



Salammbô, 1848 : scénographie d'un discours impossible

Corinne Saminadayar-Perrin

«L'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé, et voilà pourquoi elle est toujours à refaire.»

Flaubert

Février 1848 : le peuple insurgé attaque le poste du Château-d'Eau, «pour délivrer cinquante prisonniers, qui n'y étaient pas»¹; dans *L'Éducation sentimentale*, la séquence se présente comme une dérisoire et sanglante caricature de la prise de la Bastille. Sous la plume de Flaubert, cette scène emblématique de l'épopée révolutionnaire (on songe bien sûr à Michelet, mais aussi à la fresque romanesque de Dumas²) fait l'objet d'un sourd travail de distorsion et de réécriture farcesque. Tout y est, réseaux métaphoriques de circonstance (le peuple-Océan...) et péripéties attendues; mais tout y subit l'influence délétère d'une subreptice dégradation – exemple : à vouloir pousser l'imitation du grand modèle de 89 jusqu'à incendier le Château-d'Eau (!), fausse forteresse au nom symbolique, on n'a d'autre résultat que de le faire «fumer partout comme un solfatare», ce qui disloque du même coup l'image héroïque et mythique du volcan populaire.

Au cœur de ce dispositif de déconstruction généralisée, qui s'attaque au récit comme à l'Histoire, vient s'intercaler un curieux instantané : «Au milieu de la houle, par-dessus des têtes, on aperçut un vieillard en habit noir sur un cheval blanc, à selle de velours. D'une main, il tenait un rameau vert, de l'autre un papier, et les secouait avec obstination. Enfin, désespérant de se faire entendre, il se retira» (p. 357). Cette image d'Épinal pervertie fonctionne sur le mode du décalage : l'intertexte de Michelet et de Dumas permet de reconnaître dans cette marionnette un avatar carnavalesqué de La Fayette, le vieillard au cheval blanc et à la rhétorique souveraine; la lisibilité (brouillée) des détails (rameau, papier) désigne sans ambiguïté dans ce fantoche un parlementaire, que d'ailleurs les versions antérieures du texte désignaient nommément. Mais l'étrangeté concertée de la scène éparpille le sens de l'épisode en une juxtaposition de couleurs vives et de signes creux : ce paragraphe énigmatique concentre le processus d'évidement sémiotique que l'écriture flaubertienne fait subir à la narration historique.

Un tel processus attaque, en profondeur, l'ordre du discours : l'événement se dérobe au sens, et ce non-sens s'inscrit dans la crise du discours qu'il instaure, au niveau de la diégèse et de la narration. C'est pourquoi ce paragraphe quasi-surréaliste a valeur emblématique : écrire la révolution de 1848, c'est-à-dire la penser, suppose une interrogation sur le fonctionnement de la rhétorique politique, de la parole publique à tous les sens du terme. Ce malaise, cette interrogation, voilà ce que désignent le vide papier et l'éloquence aphasique de notre faux La Fayette – entre le rire et l'inquiétude, l'espace romanesque ouvre un laboratoire expérimental où se trouve mise à l'épreuve la parole du siècle : «Flaubert se fait l'exégète de son époque, il en sonde les langages, les expose dans l'écriture romanesque. Le roman flaubertien est une anthologie des langages en situation.»³ Cette entreprise, qui relève à la fois de la rhétorique, de la pragmatique et de l'anthropologie de la communication, s'impose comme décisive lorsqu'il s'agit de rendre compte de 1848, point historique où «la crise de la parole prend un aspect collectif»⁴ : on comprend que le romancier, dans les deux œuvres où il met en scène cette période, multiplie les dispositifs textuels permettant de disséquer les règles comportementales et discursives qui régissent la parole publique et/ou politique – Henri Mitterand a précisément analysé ce phénomène dans *L'Éducation sentimentale* (la séquence burlesque du Club de l'Intelligence).⁵

Or, si les deux œuvres qui évoquent directement 1848 présentent une modélisation et une sémiologie de la parole politique, cette analyse élude toute référence à

Juin – comme si l'événement était à la fois irréprésentable par le récit et irréductible aux discours qu'il engendre et qui en construisent une représentation collectivement et historiquement «admissible», justement parce qu'ils n'en rendent pas compte. L'aporie narrative que représente Juin tient en grande partie au fait que l'insurrection se présente comme seule issue possible au fonctionnement pervers de la parole («Assez de lyre!»). D'où les stratégies d'écriture nécessairement obliques qu'impose, dans le récit historique, toute référence aux événements de Juin : impossible de recycler, même en les distanciant, les topiques pré-sémiotisées du récit révolutionnaire.

En revanche, l'hapax générique, thématique, esthétique que représente *Salammbô* ouvre un espace textuel «abstrait», qui permet au romancier de réfléchir juin 1848 et de reconfigurer les discours spécifiques qu'il instaure, aussi bien que ceux qui en construisent la représentation. On a montré depuis longtemps que la Thébaidé carthaginoise, où Flaubert prétend se réfugier en haine du présent, rappelle par bien des points le Paris de juin 1848⁶; or, il s'agit là non pas d'un simple fonctionnement spéculaire par transposition historique (qui permettrait par exemple de *dire* la violence) : le choix du sujet permet surtout un montage narratif éminemment propre à analyser l'explosion de la violence insurrectionnelle comme point-limite d'une crise du discours. La révolte des Mercenaires et la «guerre inexpiable» naissent en effet d'un blocage généralisé de tous les dispositifs discursifs assurant des conditions d'échange «normales» entre l'armée et Carthage : depuis Polybe, l'épisode est expliqué comme une tragédie de la communication impossible et de la traduction-trahison⁷. Mais la réécriture romanesque de Flaubert radicalise la question : le roman n'est pas une plaidoirie humanitaire en faveur de la négociation pacifique («On peut toujours s'entendre pourvu qu'on en parle»), non plus qu'un réquisitoire contre des Barbares incapables de maîtriser les codes d'un échange politique civilisé («Avec des bêtes brutes, pas moyen de discuter»); la nécessité de l'insurrection est déterminée par les conditions mêmes qui régissent le discours politique dans la cité.

Une tragédie du discours impossible

Pourquoi choisir le détour carthaginois pour inaugurer la réflexion sur le malaise politique et la crise rhétorique issus de 1848, et tout particulièrement de l'expérience de Juin? Le choix flaubertien se justifie par un souci de lisibilité indissociablement

lié à une volonté de décalage. Lisibilité d'abord : les contemporains avaient l'habitude (largement héritée de 1789) de voir projeter les événements révolutionnaires contemporains sur l'écran de l'histoire ancienne – ainsi, après l'insurrection de Juin, Dumas avait en toute hâte transposé sa vision de l'épisode dans un drame à l'antique significativement intitulé *Catilina*; Michelet lui-même, dans sa préface de 1866 à la réédition de *l'Histoire romaine* (une des sources du roman), avoue l'influence des événements contemporains sur ses travaux : «Le livre fut très-bien commencé vers 1848, mais achevé dans une époque de trouble, de bruyante exagération. Solitaire et fort loin des agitations vaines et des hommes de bruit, pourtant je respirais ma part de cet orage. Les puissants dramaturges pesaient alors [...] On se fait peu à peu *historien* (c'est une vertu), mais j'étais encore *écrivain*.⁸»

Pour désigner plus particulièrement juin 1848, le choix de la guerre des mercenaires semble particulièrement judicieux : l'épisode, dans la version originale de Polybe, convoque toutes les métaphores et antithèses communément employées au sujet de l'insurrection ouvrière (les Barbares contre la civilisation, une guerre inexpiable, un épisode monstrueux et inouï, un déchaînement de cruauté et de sauvagerie jamais vu jusque-là...⁹). Le discours critique immédiat confirme la transparence de l'allusion¹⁰, quoique sur un mode indirect qui révèle l'importance du traumatisme de Juin; analysant le roman d'après le texte de l'historien grec (qui se contente pour sa part d'un parallèle avec les «guerres intestines»¹¹ que dut affronter Rome après la Première guerre punique), Sainte-Beuve écrit de manière significative : «Aussi [les Carthaginois] eurent-ils là, comme les Romains, leur guerre *sociale* et en partie leur guerre *servile*¹².» Le double sens, latin (*socii*) et moderne (la question sociale) de l'expression «guerre sociale» permet de faire de la guerre des mercenaires un équivalent antique de l'insurrection de Juin, au sujet de laquelle, note Dörf Oehler, «l'opinion parle de *guerre sociale* ou de *guerre civile*¹³».

Mais, d'un autre côté, raconter la révolte des mercenaires suppose (chez l'auteur comme chez le lecteur) un effort de décentrement, à double titre. S'il est habituel depuis la Révolution de faire de l'histoire ancienne un prisme où la société moderne cherche sa propre intelligibilité, si tel est le rôle reconnu au roman historique alors triomphant, la référence à l'Antiquité ne peut prendre sens que si elle se rapporte à des événements déjà sémiotisés et investis d'un discours idéologique implicite. Or, ce n'est pas le cas pour Carthage (à l'inverse, par exemple, de la guerre de Spartacus, qui servit longtemps de référence obligée à la pensée socialiste – voir l'usage, et la critique, qu'en fait Vallès). À la limite cependant, l'histoire carthaginoise

peut prendre sens pour les Français du XIX^e siècle, à condition de centrer le propos sur les guerres puniques, comprises comme le choc de deux civilisations d'où dépend le sort du monde (c'est la lecture de Michelet dans l'*Histoire romaine*, lecture que reprend Sainte-Beuve; pour ce dernier, la France peut s'intéresser au conflit en ce qu'elle est héritière de Rome). Consacrer un roman à la guerre des mercenaires revient à adopter explicitement une perspective marginale, et à inscrire le récit dans un discours historique sémiotiquement non saturé.

Cette rupture implique une importante innovation formelle. La recherche d'un modèle cognitif pour « penser la Révolution » et la réinscrire dans une continuité dynamique et signifiante avait tendance, au XIX^e siècle, à se référer à une logique dramatique de type aristotélicien : « La description aristotélicienne propose une interprétation de la tragédie dans laquelle la péripétie (ce qui survient contre l'attente) se produit au sein d'un système réglé d'événements : l'action tragique revêt donc le caractère paradoxal d'un phénomène rationnel, dont la loi simplement ne serait pas reconnaissable *a priori* mais reconnaissable *a posteriori*. »¹⁴ *Salammbô* repose sur un système narratif différent : Flaubert privilégie la récurrence, le va-et-vient, l'alternance, le hasard (les armées tournent en rond, les uns et les autres sont tour à tour vainqueurs), et refuse de nouer une intrigue historique dramatiquement unifiée; la dynamique du récit repose sur le discontinu et la dislocation de la chronologie, si bien que l'insurrection et sa répression, loin de constituer à quelque titre que ce soit une péripétie, se diffractent en spasmes de violence exacerbée. Ainsi, le principe narratif à l'œuvre dans le roman carthaginois traduit le caractère original de juin 1848, irréductible aux modes de représentation révolutionnaires préexistants.

La révolte des mercenaires offre donc un écran textuel idéal pour *dire* (et non raconter – le problème est ailleurs) juin 1848. Surtout, l'épisode a la particularité (rare dans l'histoire de l'Antiquité, comprise comme *historia rerum gestarum* bien sûr) de présenter explicitement la crise historique comme crise du discours. Polybe comme Michelet insistent sur le fait que la sédition naît d'une perturbation des conditions rhétoriques « normales »¹⁵, telles que les reflète la conception classique de l'histoire (un récit orné de discours) : une révolte de soldats, souvent déclenchée par l'éloquence de quelques mutins, donne traditionnellement lieu (chez Tite-Live ou Tacite, le phénomène est récurrent) à une ou plusieurs harangues des chefs. Ce système ne signifie nullement que la performance oratoire suffit toujours à dénouer la situation; mais le discours (où l'historien déploie ses qualités oratoires avec plus

ou moins de réalisme et d'adéquation à la période et à la situation) constitue une étape obligée de la logique narrative.

Cette nécessaire dimension oratoire d'un récit du type « Sédition dans l'armée de X » était d'autant plus nettement ressentie par les contemporains de Flaubert qu'il s'agissait là d'un motif très fréquemment traité dans les classes d'humanités. Des recueils comme le *Concionnes* isolaient en effet les discours dispersés dans les œuvres des grands historiens anciens, en dégagant une topique propre à chaque situation discursive; les jeunes gens étaient ensuite invités à étudier ces modèles et à en faire d'élégantes réécritures en discours latin, sur le modèle : « Scipion (ou Hannibal, ou Alexandre...) harangue son armée révoltée ». L'horizon d'attente du public cultivé incluait donc nécessairement cette dimension rhétorique qu'imposait un sujet comme celui de *Salammbô*.

Or, rien de tel, et pour cause : l'épisode se caractérise non par l'échec, mais par l'impossibilité du discours, étant donné que les mercenaires, issus de diverses nations, ne maîtrisent aucune langue commune à tous : « Aussi n'était-il pas possible à un seul homme de les réunir tous dans une même assemblée, pour leur donner de communs conseils, et tout autre moyen de les haranguer était impraticable. » La tentative de recourir à des interprètes précipite la catastrophe au lieu de la prévenir, comme l'expérimente Hannon : « Les propositions mêmes d'Hannon, si peu faites déjà pour satisfaire les intéressés, étaient encore dénaturées par les truchements infidèles qui les rapportaient en toutes sortes de langues à cette multitude bigarrée. »¹⁶ Autrement dit, la révolte des mercenaires met en scène au niveau narratif, comme dans la diégèse, la déconstruction du modèle rhétorique et pragmatique de la parole publique comme de la parole politique.

Critique radicale, puisqu'elle vise un dispositif et non un contenu. Le roman pervertit en effet la représentation « traditionnelle » de la Révolution comme conquête de la parole par le peuple. Selon ce type de représentation, un pouvoir oppressif se caractériserait entre autres par la confiscation exclusive du discours¹⁷; toute performance rhétorique prend alors la forme d'une parade hypnotique, dans laquelle l'énoncé ne renvoie qu'à sa propre dimension de mise en spectacle du pouvoir¹⁸. L'accès à la parole publique constitue pour le peuple le premier degré d'émancipation, d'où l'importance, par exemple, de l'élection des premiers tribuns de la plèbe dans la Rome archaïque encore soumise aux patriciens : « Muet jusque-là, [le peuple] acquit ce qui distingue l'homme : une voix; et la vertu de cette voix lui donna tout le reste. »¹⁹ Une authentique dynamique révolutionnaire se traduit donc par un

miracle de la parole, une immédiateté du discours, chacun se faisant l'interprète de tous – c'est le cas, par exemple, de la levée en masse de 1792 : «Chacun s'adressait à tous, parlait, priait pour la patrie. Chacun se faisait recruteur, allait de maison et maison, offrait à celui qui pouvait partir, des armes, un uniforme, ce qu'il avait. Tout le monde était orateur, prêchait, discourait, chantait des chants patriotiques. Qui n'était auteur dans ce moment singulier? qui n'imprimait? qui n'affichait?»²⁰

À première vue, *Salammô* paraît s'enclencher sur un processus similaire. Dans un premier temps, les mercenaires sont trompés parce qu'ils ne maîtrisent pas les codes propres au discours du pouvoir. Les voilà donc chassés de Carthage par des paroles enjôleuses dont la rhétorique douceâtre évoque certain sentimentalisme quarante-huitard : «On leur avait dit avec toutes sortes de caresses : "Vous êtes les sauveurs de Carthage! Mais vous l'affameriez en y restant; elle deviendrait insolvable. Éloignez-vous [...]" Ils ne savaient quoi répondre à tant de discours» (p. 52). La dernière phrase est lourde de sens : les mercenaires n'obéissent pas parce qu'ils croient aux propos qu'on leur tient (ce qui équivaldrait simplement à condamner la rhétorique du pouvoir comme mensongère et trompeuse); ils en sont les victimes parce que, d'emblée, ils sont exclus de l'ordre du discours politique, qui ne leur accorde aucune place et ne les reconnaît jamais comme sujets. Dans de telles conditions, il n'y a par définition rien à répondre. La révolte ne suffit pas à rétablir l'égalité discursive : face à Narr'Havas, expert en la matière puisqu'il a été élevé dans la maison des Barca, Mâtho «ne trouv[er] rien à répondre» (p. 189).

La stratégie de Hannon, lorsqu'il vient à Sicca pour payer (une fois de plus) les Barbares de belles paroles, repose sur le même principe. Cette fois pourtant, le dispositif s'enraye, non que l'auditoire ait pris conscience d'une tromperie, mais tout simplement parce que personne ne comprend ce que dit Hannon. Dès lors, la prise de parole par Spendius, qui prétend traduire la harangue officielle du député carthaginois, ruine l'ordre institutionnel du discours, en dissociant le contenu des paroles du suffète et la situation d'énonciation qui en assure l'efficacité pragmatique – ne nous y trompons pas, en effet : infidèle à la lettre, la traduction de Spendius rend admirablement compte de ce qu'il signifie; le décalage met à nu le terrorisme constitutif de la parole du pouvoir, que déguise l'appareil formel dont elle s'entoure ordinairement.

Mais cette première accession à l'ordre du discours ne débouche pas sur un processus révolutionnaire permettant une conquête collective de la parole politique. Spendius en effet n'appuie sa performance rhétorique que sur une usurpation : il

prétend répéter les paroles de Hannon, et c'est parce que l'auditoire attribue ses propos au suffète que ceux-ci sont efficaces. Même quand l'ensemble de l'armée finit par s'insurger contre Carthage, les mercenaires ne parviennent pas à maîtriser les règles de l'éloquence publique, fût-ce entre eux : «Chacun parlait, on n'écoutait personne» (p. 101). Contrairement au schéma «classique» (les chefs des rebelles haranguent les troupes et sèment la sédition par la puissance de leur parole – l'image consacrée est celle du vent qui soulève la mer), la révolte n'instaure aucun cadre discursif nouveau. Lorsque, succédant à Hannon, c'est Giscon qui vient tenter de calmer les troupes, le meurtre de ses interprètes (symboliquement étranglés) frappe d'aphasie la parole du pouvoir; mais le champ rhétorique ainsi libéré n'est pas investi par les soldats, lesquels s'avèrent incapables de détourner à leur profit le système rhétorique dont ils ont été victimes : «Quelques-uns montaient [aux côtés de Giscon]. Tant qu'ils vociféraient des injures on les écoutait avec patience; mais s'ils tentaient pour lui le moindre mot, ils étaient immédiatement lapidés, ou par derrière d'un coup de sabre, on leur abattait la tête» (p. 99). La parole ne franchit pas l'étape de l'insulte, qui fait du mot l'équivalent d'une arme de jet²¹ : évidente perversion du principe de l'assemblée révolutionnaire. Ce passage immédiat au régime polémique, dans une situation qui appellerait plutôt la catégorie traditionnelle du discours délibératif, débouche sur l'irruption de la violence comme relais à une interaction verbale déficiente : «Autharite, tout en surveillant [les prisonniers], les accablait d'invectives, mais ils ne comprenaient point sa langue, ils ne répondaient pas; le Gaulois, de temps à autre, leur jetait des cailloux au visage pour les faire crier» (p. 101). Précisons que la logique de la violence produit une dérive parallèle, mais plus cruelle encore, du côté des Carthaginois; voici Hannon dans son bain, et accablant d'injures les prisonniers qu'on vient de lui amener : «Les trois Barbares, chevelus et couverts de guenilles, le regardaient sans comprendre ce qu'il disait [...] Hannon s'indigna de leur impassibilité. "À genoux! à genoux! chacals! poussière! vermine! excréments! Et ils ne répondent pas! Assez! taisez-vous! Qu'on les écorche vifs!"» (p. 138).

La révolte des mercenaires se donne bien à lire comme rupture irrémédiable dans l'ordre du discours : après avoir démantelé le régime oppressif et lacunaire instauré par la parole du pouvoir, l'insurrection ne parvient ni à établir des codes d'échange nouveaux, ni à récupérer les dispositifs traditionnels (notamment la harangue et le discours délibératif) qui sanctionneraient son accession à une parole politique légitimée. La violence apparaît alors comme le seul langage rétablissant un

semblant d'échange (il est révélateur que, pour Autharite comme pour Hannon, ce soit l'absence de réponse qui est vécue comme insupportable). Significativement, la dissolution des modalités rhétoriques "classiques" amène aussi les Carthaginois à substituer la violence brute au verbe désormais vidé de tout sens comme de tout pouvoir – si Salammbô noue avec les Dieux une relation essentiellement fondée sur la parole (prière, récit, chant), Moloch ne comprend que le discours du sang, et sa bouche ne sert qu'à dévorer.

L'explosion de la violence se substitue donc à toute tentative d'établir (ou de rétablir) un dispositif rhétorique codifié et reconnu comme tel par tous les acteurs de l'échange. Cette lecture rejoint tout un système de représentations que le XIX^e siècle articule autour des "crimes de sang" dans les basses classes, celles qui sont exclues de fait comme de droit de l'expression politique : «Pour ces êtres privés d'expression [...] les crimes tiennent lieu de discours, et peut-être même de discours politique»²²; en ce sens, la référence à juin 1848 est claire. Mais le roman ne se contente pas d'exemplifier la dérive qui mène de la crise du discours à la "guerre inexpiable", parasitant la vision optimiste d'une Révolution capable de refonder la parole politique sur une nouvelle légitimité; il remet en question, plus fondamentalement, la possibilité même de concevoir un régime discursif qui éviterait à la fois le terrorisme et le non-sens.

Carthage : la parole politique à l'épreuve du récit

Il n'est pas innocent que Flaubert modifie le récit de Polybe et Michelet sur un point important : dans le roman, Mâtho et Spendius n'essaient jamais d'asseoir leur pouvoir sur la reconversion des dispositifs discursifs traditionnels que Carthage mettait au service de sa domination politique et coloniale. Il semble que ces modèles soient définitivement disqualifiés non par leur inefficacité ponctuelle, mais pour des raisons plus profondes qui tiennent à leur mode même de fonctionnement et au système d'échange qu'ils supposent.

La «séance de nuit» du Conseil des Anciens, séquence parfaitement isolable dans le récit, propose à cet égard une véritable modélisation du discours politique dans son usage institutionnel et gouvernemental. L'Assemblée représente en effet l'institution caractéristique de la cité, par opposition au chaos informel qui préside aux décisions de Barbares non encore parvenus à un état supérieur de civilisation²³; le

cadre carthaginois n'entame pas cette dichotomie fondamentale, au sens où le Conseil reproduit implicitement le Sénat romain – Tite-Live l'appelle *senatus*, et le terme d'Anciens rappelle celui de *Patres conscripti*. Notons d'ailleurs que, depuis Aristote, les institutions carthagoises représentaient un modèle d'équilibre et de stabilité, comme le rappelle Sainte-Beuve indigné : «Un tumulte éclate : on assiste à une séance d'objurgations et d'injures, indigne d'une grave assemblée politique. Où donc l'auteur a-t-il pris une pareille idée des Conseils de Carthage? n'a-t-il donc pas lu Aristote, parlant de la sagesse de cette Constitution qu'il compare à celle de Lacédémone et au gouvernement de Crète, et qui les trouve tous trois supérieurs à tous les gouvernements connus? [...] D'un tel éloge accordé aux compatriotes d'Amilcar et d'Hannon par le maître de la science politique de l'Antiquité, il n'y a, ni de près ni de loin, aucun moyen de conclure à cette scène de forcenés et de sicaires, dans laquelle Hannon hurle, et où chacun, par précaution, a apporté son couteau dans sa manche.»²⁴

La violence de cette réaction montre, indirectement, que la séquence ne constitue pas seulement une infraction à la vraisemblance historique : la dissection flaubertienne mine tout un modèle politico-rhétorique dont, *via* Aristote notamment, notre modernité est tributaire. Le détour carthaginois assure un degré d'abstraction à fort rendement critique; les processus discursifs que le roman analyse ne sont pas plus propres à l'Antiquité que ceux qui disqualifient le Club de l'Intelligence, et la Correspondance montre que Flaubert a conçu l'épisode sur le modèle des assemblées parlementaires modernes : «À propos de Carthage, j'entre maintenant à la séance de nuit des Cent dans le temple de Moloch, où on engueule M. Halmicar Barca lequel doit répondre avec une éloquence digne d'Odilon Barrot, ou plutôt du général Foy»²⁵ – bref, le Conseil présente une version travestie mais bien reconnaissable d'une «séance de parlement»²⁶. La réponse à Sainte-Beuve revendique ouvertement les parallèles contemporains comme garantie de vraisemblance : «Vous me demandez où j'ai pris une pareille idée du Conseil de Carthage? Mais dans tous les milieux analogues par les temps de révolution, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique.»²⁷ Le déplacement est révélateur : attaqué sur une querelle d'érudition, Flaubert détourne délibérément la question sur ce qui fait, en profondeur, l'objet du débat.

Car le déploiement hyperbolique de l'étrangeté carthaginoise – architectures labyrinthiques, espaces sacralisés et rituels orientaux – ne vise aucun effet de réel : il s'agit avant tout de mettre à nu, par un passage à l'extrême, les codes qui régis-

sent implicitement le fonctionnement de la parole politique dans une assemblée. D'où la saturation sémiotique de l'architecture et de l'organisation spatiale : symboles et emblèmes inscrivent d'emblée toute performance oratoire dans un système d'échange préétabli, et régi par un ensemble complexe de représentations collectives. C'est pourquoi la mise en scène romanesque d'une assemblée politique accorde toujours une grande attention à ce décor dont la théâtralité ostensible recèle un rôle structurant fondamental (on songe à la description de la Convention dans *Quatrevingt-Treize*, ou à l'ouverture de *Son Excellence Eugène Rougon*); à l'inverse, l'un des actes révolutionnaires fondamentaux consiste à investir d'une légitimité politique n'importe quel local (le Jeu de Paume, ou la salle de la Commission départementale qui, dans *L'Insurgé*, rassemble les élus de la Commune – significativement, Vallès se félicite de ce que la disposition du local ne favorise pas la harangue : «La déclamation a du plomb dans l'aile»²⁸). Dans le cas du Conseil des Cent, l'organisation politique de l'espace se superpose à l'architecture du sacré – le Moloch remplace la traditionnelle statue allégorique de la République ou du Roi, les insignes religieux se substituent aux emblèmes de l'État, et l'autel constitue une tribune potentielle : la violence sous-jacente au discours politique est déjà inscrite dans ce décor-texte, qui place les délibérations sous le regard du Moloch. On comprend dès lors l'accumulation de détails injustifiables du point de vue référentiel, qui tiennent plutôt du roman noir ou du drame que de l'Antiquité : «Ailleurs, [Flaubert] nous décrit les cérémonies nocturnes du conseil des anciens; nous serions curieux de savoir dans quel auteur ancien il a trouvé même un indice de ces mystérieuses assemblées. C'est peut-être dans l'histoire des tribunaux vehmiques. Hamilcar, jetant de la poudre parfumée sur les mèches du candélabre, les conseillers entonnant des hymnes, sont autant de détails qui rappellent bien plus la conspiration d'*Hernani* ou des *Huguenots* qu'une assemblée.»²⁹ L'illisibilité référentielle est l'une des conditions de la modélisation sémiotique.

L'anthropologie fantaisiste du récit dévoile la codification qui régit en surface l'échange politique, et semble en porter le sens; dans un tel contexte, le corps devient un support sémiotique privilégié. Ainsi, le costume comporte une valeur à la fois représentative (même les... lions reconnaissent les Anciens à leur costume, p. 150), expressive (les larmes des Riches se résument à une déchirure sur leur vêtement, p. 151) et discursive (p. 156 : «Ils se battaient la cuisse droite pour marquer leur scandale, et les manches de leur robe se levaient comme de grandes ailes d'oiseaux effarouchés»). Mais l'ensemble de la séquence révèle le dysfonctionnement

croissant de ces règles de surface, pour mettre au jour d'autres modalités, implicites ou moins explicitement sémiotisées. L'épisode juxtapose deux scènes structurellement semblables : à deux reprises, les Anciens furieux sont tentés de se jeter sur Hamilcar; dans un premier temps, les interdits qui s'attachent à sa magistrature, matérialisés par l'espace sacré, suffisent à arrêter l'agression (le Suffète est inviolable du fait de sa fonction politique, ce que matérialise l'autel-tribune); par la suite, ce principe politique inscrit dans la disposition même de la salle perd toute efficacité (les Anciens violent à la fois la loi, en sortant des poignards, et l'espace sacré de l'autel qui ne protège plus Hamilcar). La structure d'ensemble de l'épisode emblématise cette dégradation : alors que l'ouverture du Conseil multipliait les rites d'ouverture et les salutations hyperboliques, la clause ne comporte même pas les règles conversationnelles d'usage pour conclure une interaction verbale; aux adieux se substitue un échange polémique bloqué et lourd de menaces.

Ce dysfonctionnement apparent révèle les règles qui régissent, en profondeur, l'échange politique; en ce sens, la sémiotisation de l'espace est à lire au second degré, ce que révèle son exploitation par Hamilcar – lequel s'affirme comme un fin stratège de la parole politique. Première distorsion : le Conseil des Anciens, qui devrait mobiliser le genre délibératif tel que le définit la rhétorique classique, refuse de fait ce mode d'échange, ce que clame aussi bien la voix de la foule («Laissez-le parler! — Non, non!», p. 153) que les répliques individuelles («Tu déclames comme un rhéteur! — Tu es devenu un Grec ou un Latin, je ne sais quoi», p. 156 et 157); rien d'étonnant donc à ce que les différents types d'interaction qui se succèdent éludent systématiquement l'échange dialectique (on passe de la structure judiciaire du procès à un échange polémique en règle, puis au discours prophétique, cependant que la tentative finale de *suasoria* retourne presque instantanément au polémique). La maîtrise politique d'Hamilcar consiste à inscrire sa propre stratégie discursive dans le rapport de forces effectif qu'établit l'interaction, sans pour autant renoncer aux ressources qu'offre l'espace sémiotisé : en refusant d'emblée de répondre à l'interrogatoire du pontife, il évite la position d'accusé et peut ainsi s'affirmer comme accusateur (ce qui lui assure le choix implicite des domaines argumentatifs à mobiliser : il élude ainsi la question de fond, celle-là même qui lui était initialement posée); de sellette d'accusé, l'autel devient tribune puis trépied prophétique, dont Hannibal exploite à merveille les possibilités scéniques (lumières, décor, symbolique sacrée).

L'épisode du Conseil des Anciens développe ainsi une conception profondément pessimiste du fonctionnement de la parole politique : la codification des

échanges inscrite dans l'espace rhétorique forme un écran sémiotique qui à la fois dévoile et dérobe (c'est le rôle de l'écran) les règles profondes régissant l'affrontement discursif; le sens se donne à lire dans la structure de l'échange infiniment plus que dans le contenu effectif des discours. La parole politique n'a pas de sens, ou plus exactement elle produit du sens indépendamment de sa signification. C'est la raison fondamentale qui exclut les Barbares d'un tel système discursif; le récit le montre clairement par un parallèle entre deux entrevues «diplomatiques» narrative-ment similaires : Narr'Havas vient proposer son alliance à Mâtho (p. 122), puis, abandonnant les mercenaires, à Hamilcar (p. 254-255). Dans le premier cas, Mâtho ne comprend pas, au sens propre, le discours du Numide, ce dont rend compte la formule finale : «Narr'Havas parlait»; en revanche, ce qui emporte sa décision n'est pas discursif : «Dans ses imprécations, il brisa un javelot. Tous ses hommes à la fois poussèrent un grand hurlement, et Mâtho, emporté par cette colère, s'écria qu'il acceptait l'alliance.» Le chef des Barbares accumule donc les contresens : au lieu de confronter la logorrhée flatteuse de Narr'Havas avec sa situation effective (le Numide a besoin des mercenaires), il conclut de son éloquence facile et ses mensonges («Nous sommes d'anciens amis») à l'inanité de son discours; en revanche, son manque de maîtrise des codes l'amène à prendre comme manifestation spontanée ce qui relève de l'*actio* oratoire la plus traditionnelle (le bris du javelot, les cris). Il va de soi qu'Hannibal, confronté à la même situation, en décode aussitôt les sous-entendus, et répond selon la même logique que son interlocuteur : alors que Mâtho concluait l'alliance par un rituel engageant une écriture du corps³⁰, le Carthaginois se contente d'une accolade aussi peu soucieuse de sincérité que celles qui ouvrent le Conseil des Anciens, mais engage Narr'Havas à traduire immédiatement son discours en actes sur le champ de bataille.

La dislocation du discours.

Le fonctionnement politique du langage implique un rapport spécifique au discours : celui-ci ne vaut que par interaction avec d'autres éléments d'un système sémiotique complexe et institutionnalisé, qui lui confère toute son efficacité. La pratique politique dissocie le langage de la question du sens (et donc de son rapport à la vérité et/ou au réel), ce que tend à dissimuler son fonctionnement codifié. Dès lors pendant que ce code n'est plus partagé, toute performance oratoire se dis-

loque en juxtaposition de signes contradictoires et incompréhensibles : la révolte des mercenaires est la conséquence de ce blocage sémiotique généralisé.

Ainsi, le discours d'Hannon à Sicca mobilise tout l'attirail destiné à orchestrer la parade de la rhétorique politique; mais ce dispositif se trouve doublement disqualifié : poussé à l'outrance, le spectaculaire bascule dans le ridicule, et l'incapacité des Barbares à interpréter cette scénographie la transforme en exhibition grotesque. La superbe litière de pourpre qui focalise tous les regards avant de faire pompeusement son entrée dans le camp (p. 66-67) constitue une véritable «boîte à discours», métaphore de la parole du Pouvoir; mais la surcharge ornementale, comme l'apparition monstrueuse qu'elle recèle, brouillent d'emblée le fonctionnement des signes censés imposer le respect³¹. Quant au costume, il constitue un élément décisif dans l'*actio* oratoire : «Flaubert est très conscient de ce qu'il appelle "le rapport du costume à l'action", rapport qu'il discute longuement dans une lettre à Louise Colet datant de 1854, où il cite à titre d'exemples la majesté des costumes sacerdotaux et le fait que le geste de la bénédiction est stupide sans manches larges.»³² Hannon semble en avoir tenu compte, mais là encore la prolifération et l'entassement des vêtements bloquent la lisibilité du costume en imposant la matérialité des chairs et des étoffes au détriment de leur valeur sémiotique. Aussi le large manteau noir, qui drapait majestueusement Giscon et Salammbô à leur première apparition (p. 38 et 42), ne contribue en rien à la performance rhétorique, mais ridiculise l'orateur au moment de sa fuite : «Il retenait avec ses dents son manteau trop long qui traînait» (p. 75). Les bagages du suffète révèlent d'ailleurs aux mercenaires les coulisses du spectacle de la parole, avec notamment (on ne s'en étonnera pas) tout un nécessaire de maquillage – bric-à-brac disparate qui fonde l'efficacité de l'éloquence publique.

Ne nous y trompons pas pourtant : cette pauvreté de moyens n'est dérisoire que parce que le regard des Barbares, comme l'incompétence de l'orateur, les isolent de leur fonction. Hannon en effet ne maîtrise aucun des codes propres à une situation pourtant traditionnelle (le général harangue son armée). À son entrée dans le camp, le suffète ne parvient ni à découvrir un lieu de parole approprié, ni à le construire autour d'une tribune et des enseignes du pouvoir dont il dispose; on finit par apprendre qu'il est «monté sur un tertre de gazon» (p. 70)... après que le récit a sanctionné l'échec de son discours. La mise en scène se limite à agiter une spatule, double caricatural du sceptre ou de la canne de Giscon – le ridicule de cette *actio* dévoyée est souligné par la disproportion entre cette gesticulation et la somptuosité de la boîte à discours. Quant à la performance rhétorique elle-même, elle rappelle

celle de Lieuvain aux Comices Agricoles : «Sa voix trop sourde se perdait au vent» (p. 70). D'où, scandant la progression de la scène, des formules significatives (on songe à Homais) : «Hannon se mit à parler» (p. 68), «et le gros Carthaginois continuait sa harangue» (p. 70).

Le sens de cette harangue est perdu pour les mercenaires, qui ne peuvent ni l'entendre ni la comprendre; le texte flaubertien en restitue cependant l'essentiel pour le lecteur, en une très efficace parodie des lieux communs qu'impose la tradition oratoire. Le discours indirect libre synthétise l'énumération de la topique de circonstance, mais la maladresse d'Hannon en dévoile le mode de fonctionnement sous-jacent. Comme il se doit, la parole du pouvoir a recours à l'apologue, sur le modèle de la fable des Membres et de l'Estomac que, dans la Rome archaïque, l'ambassadeur des patriciens adressa à la plèbe après la sécession sur l'Aventin³³; cependant, la minifable du suffète ne déguise guère le principe d'oppression qu'elle légitime : «Si un maître n'a que trois olives, n'est-il pas juste qu'il en garde deux pour lui?» (p. 68). Cette première occurrence du discours direct synthétise l'orientation générale de la harangue : si les destinataires sont évoqués dans l'exorde (fût-ce pour servir d'appui à l'éloge de la République), ils disparaissent ensuite complètement, cependant que la deuxième occurrence du style direct marque une dérive significative vers le «nous» puis le «je»; l'anéantissement des Barbares, avant même que la révolte éclate, se donne à lire dans la parole du pouvoir (c'est ce dont rend admirablement compte la vraie-fausse traduction de Spendius). À ce mépris pour la situation d'interlocution s'ajoute une aberration logique : le suffète déplore la perte de la pourpre et des perles qui justement ornent ostensiblement la litière-boîte à discours, et se lamente sur la pénurie d'onguents et de nourriture alors que ses bagages en regorgent!

En somme, Hannon ne remplit aucun des trois critères nécessaires à l'orateur : l'*ethos* (l'homme qui «avait contribué par sa lenteur à faire perdre la bataille des îles Aegates» ne peut guère impressionner les hommes d'Hamilcar), le *pathos* (il est difficile d'émouvoir un public dans une langue qu'il ne comprend pas, surtout quand on maîtrise aussi mal l'*actio* rhétorique), enfin le *logos* (le contenu du discours n'a aucune pertinence interne ou externe). Autrement dit, la révolte ne vient pas de ce que les mercenaires ne comprennent pas le punique : s'ils avaient saisi le sens de la harangue, leur réaction aurait logiquement dû être plus violente encore. Il serait cependant réducteur d'attribuer ces dysfonctionnements à la seule incompétence oratoire³⁴ (certes exemplaire) que manifeste Hannon : en la poussant à l'absurde, le suffète met en évidence la pragmatique propre à l'exercice de la parole du pouvoir,

dimension que dissimule la connaissance et l'acceptation habituelles de ses codes par les interlocuteurs.

C'est pourquoi l'entremise de Giscon, qui inverse exactement la désastreuse ambassade d'Hannon, n'obtient pas de meilleurs résultats, malgré les qualités évidentes de l'orateur. Giscon en effet – qui, notons-le, est servi par ce qui condamnait Hannon : sa personne à elle seule inspire confiance à l'armée – rétablit toutes les erreurs de mise en scène accumulées par le suffète. Au lieu d'une somptueuse boîte à discours, pleine de paroles creuses, l'ambassadeur amène «une caisse énorme, garnie d'anneaux pareils à des couronnes qui pendaient» (p. 95), contenant la solde des mercenaires; au bric-à-brac ostentatoire d'Hannon répond le dépouillement des accessoires (p. 100) et des attitudes (la pose hiératique adoptée pour l'entrée en scène est reprise à chaque interruption du discours : p. 95, 97, 98). L'*actio* oratoire témoigne elle aussi d'une parfaite maîtrise : c'est l'orateur lui-même qui choisit et organise l'espace de la parole en construisant une tribune; le rôle sémiotique et pragmatique du costume joue à plein lorsque, par un geste théâtral, Giscon jette en gage à la foule son collier à pierres bleues (p. 99).

Conséquence de cette maîtrise rhétorique : l'ambassade de Giscon semble rétablir une situation «classique» du discours (le général calme ses troupes révoltées); aussi le récit adopte-t-il les lieux communs du récit historique «à l'antique». Ainsi, la scène comporte deux «anecdotes» mettant en scène les qualités du général, la perspicacité et la fierté; ces deux séquences, autre allégeance à la tradition, sont centrées sur un «bon mot» (le laboureur d'Hippo-Zaryte et le «Que votre général vous en donne!» lancé aux mutins déchaînés). Ces deux passages, dignes des Morceaux choisis où les jeunes collégiens apprenaient le latin, ne figurent pas chez Polybe – seul le second a une source chez Michelet : la «couleur antique» de ces insertions relève donc du pastiche. La performance oratoire de Giscon, dans un premier temps, lui confère l'efficacité merveilleuse d'un César ou d'un Alexandre rétablissant l'ordre dans leur armée : le discours, très bref, réalise en guise de conclusion les promesses de l'exorde (ce *continuum* des paroles à l'action est rendu par la syntaxe); les quelques mots de Giscon établissent intelligemment un parallélisme entre Carthage et l'armée, l'un et l'autre divisés (les mercenaires *vs* les mutins, le peuple et Giscon *vs* Hannon), ce qui permet de déplacer et de réduire la structure d'opposition que postule l'insurrection. Aussi, si Giscon (on reconnaît une formule récurrente dans l'œuvre) «fut longtemps sans pouvoir parler» (p. 95), c'est en raison du succès remporté par son exorde *ex*

abrupto (p. 95); l'éloquence de l'orateur vient s'inscrire dans le montage narratif de la séquence : alors que Giscon se fait comprendre par l'intermédiaire d'interprètes, la scène présente son discours sans en faire aucune mention, restituant ainsi l'immédiateté de la parole.

Reste que, malgré cette apparente efficacité (ou à cause d'elle?), c'est justement l'entremise de Giscon qui marque le début de la révolte des mercenaires. La logique narrative implicite attribue cette irruption de la violence à une rupture dans le système du discours : la phrase «La rébellion dès lors ne s'arrêta plus» (p. 99) fait immédiatement suite à la découverte du cadavre des interprètes; le mythe de la parole originelle, capable de restaurer l'unité de la communauté, se pervertit de manière inquiétante lorsque cette parole se réduit à un seul mot universellement compris : «Frappe!» (p. 99). Plus profondément, c'est la médiation même qu'instaure le discours, plus que son contenu, qui est mis en cause : «Allez-vous croire à toutes les paroles?», répète Spendius; quant à Zarxas, il déclenche l'émeute non par une harangue, mais par une réfutation implicite du discours de Giscon : «En as-tu réservé pour les cadavres?» tandis qu'il montrait dans Carthage la porte de Khamon./ Aux derniers feux du soleil, les plaques d'airain la garnissant de haut en bas resplendissaient; les Barbares crurent apercevoir sur elle une traînée sanglante. Chaque fois que Giscon voulait parler, leurs cris recommençaient» (p. 98). Autrement dit, le meurtre des interprètes n'est qu'une circonstance annexe; ce qu'attaquent les mercenaires, c'est l'ordre même que suppose et instaure la rhétorique du pouvoir, ordre qu'on ne peut redéfinir que par un détour hors-langage – en l'occurrence, la violence.

La nécessité de ce recours à la violence était d'emblée inscrite dans le récit, alors même que la scène semblait marquer le triomphe oratoire de Giscon. Par deux fois en effet, les chefs des mercenaires tentent de créer une authentique situation d'interlocution qui les constituerait en véritables sujets; par deux fois, le récit enregistre la puissance d'écrasement à l'œuvre dans le discours du pouvoir : pour avoir voulu interpeller Giscon, Autharite «dispar[âit]» (p. 97) de la scène romanesque, et Mâtho tente en vain de superposer un échange, fût-il polémique, au régime terroriste de l'éloquence carthaginoise : «Par-dessus la foule, plusieurs fois, ils se lancèrent des injures, mais qu'ils n'entendirent pas» (p. 98). D'ailleurs, ce sont les Carthaginois qui, par deux fois, refusent explicitement toute négociation. Avant même le déclenchement de la révolte, les Barbares sont exclus par la violence de l'espace discursif : «Plusieurs s'approchèrent avec des palmes à la main. Ils furent repoussés à coups

de flèches, tant la terreur était grande» (p. 85). Par la suite, c'est avec un paradoxal souci des codes parlementaires que Carthage annonce le refus définitif de tout échange : «Alors quatre hérauts, choisis sur la largeur de leur poitrine, s'en allèrent avec de grands clairons, et, parlant dans les tubes d'airain, ils déclarèrent qu'il n'y avait plus désormais, entre les Carthaginois et les Barbares, ni foi, ni pitié, ni dieux, qu'ils se refusaient d'avance à toutes les ouvertures et que l'on renverrait les parlementaires avec les mains coupées» (p. 266).

La révolte des mercenaires s'explique donc comme la conséquence d'une aporie : le discours du pouvoir refuse au destinataire la possibilité même de devenir sujet dans une authentique situation d'interlocution, et exclut ainsi de l'espace discursif les Barbares (ceux qui sont privés de parole, selon l'étymologie). Autrement dit, le fonctionnement du discours dans la cité institutionnalise une double perversion du langage : celui-ci ne vaut ni pour sa capacité de signification (ce que montre la séance du Conseil) ni pour sa valeur d'échange (une harangue ne fonctionne bien que si seul l'orateur possède la légitimité de la parole). Les dispositifs institutionnalisés de la parole politique ne laissent aucun recours, puisqu'ils suppriment toute possibilité d'incursion et fondent leur pouvoir non pas sur la réfutation du propos adverse, mais sur l'impossibilité même de son énonciation.

Le roman carthaginois permet ainsi de réfléchir la violence de juin 1848, en reproblématisant le malaise du discours dont l'insurrection est à la fois la cause et le symptôme; le récit met en œuvre une anthropologie des échanges discursifs qui aboutit à une critique fondamentale de la parole politique comme négation même de la double fonction du langage (système signifiant et système d'échange). Critique radicale au demeurant. Certes, le roman donne aussi à lire le rêve d'une rédemption du langage, d'un contre-langage dont les Barbares font l'expérience avec le chant de Salammbô : «Le personnage devient alors spectateur du langage, en dehors de toute interlocution, esthète de la langue. Le chant de Salammbô annihile les rapports de place et le mot peut résonner comme un néologisme porteur d'une nouvelle histoire [...] Vidé de signification, il en appelle à la signification. Contrairement au signe transitif, immédiatement englouti par le sens, il insiste. Salammbô produit des signes, elle ne désigne pas leur signification : celle-ci est l'œuvre confiée à l'auditeur»³⁵. Cette lumineuse incompréhension instaure un rapport immédiat, esthétique, à la langue comme corps – la parole se trouve alors désamarrée, soustraite aux fatalités des usages sociaux tels que les définit la cité; rien d'étonnant d'ailleurs

à ce que Salammbô entretienne avec les mots un rapport qui n'est pas sans rappeler la conception du langage qui caractérise les Barbares : « Elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage » (p. 227), ce qui confère à la langue un « pouvoir effectif » (p. 290). Peut-on pour autant voir là une alternative à l'usage oppressif et mortifère du discours dans la cité ? « Il n'y a pas d'artistes dans les rangs des Mercenaires, mais pas non plus à Carthage »³⁶ : faut-il attribuer à la parole de Salammbô le pouvoir de transcender l'usure et la perversion du langage en se projetant dans l'en-dehors discursif que représente la littérature (justement, le chant de Salammbô est un récit) ? Rien n'est moins sûr. On aura remarqué, notamment, que l'entrée de Salammbô dans l'espace romanesque se construit d'emblée comme une scène d'Opéra, avec l'inévitable grand escalier que descend lentement la diva en chantant son grand air³⁷, aspect factice qui contredit le mythe du Verbe originel qu'elle semble ressusciter. Par ailleurs, le discours de la fille d'Hamilcar n'est pas dénué d'enjeux politiques : son chant constitue la péroraison d'une harangue célébrant la gloire de son père, dont le palais, qui domine la scène, symbolise la toute-puissance – il est pour les soldats « aussi solennel et impénétrable [...] que le visage d'Hamilcar » (p. 32). Autrement dit, les dispositifs qui régissent le discours dans la cité sont suffisamment puissants pour « récupérer » l'hapax que constitue la parole de Salammbô, quitte à l'annihiler quand elle a rempli son office – une fois les mercenaires écrasés, la crise se clôt très logiquement sur la mort de la jeune femme. L'insurrection sanctionne à la fois le blocage du discours et l'impossibilité de se placer en dehors ; tout le traumatisme de juin 1848 tient dans cette aporie.

1. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 356.
2. Un roman comme *Ange Pitou* reprend et orchestre les grands récits révolutionnaires (l'influence de Michelet est sensible et d'ailleurs avouée), contribuant puissamment à fixer une certaine imagerie populaire de l'épopée de 89.
3. Philippe Dufour, *Flaubert et le Pignouf*, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 11.
4. *Ibid.*, p. 138 – Dufour propose une remarquable microlecture de l'allocation de l'abbé Joubert plantant un arbre de la Liberté (*Bouvard et Pécuchet*), montrant ainsi le travail de Flaubert « sociolinguiste ».
5. Henri Mitterand, « Sémologie flaubertienne : le Club de l'Intelligence », *Le regard et le signe*, PUF, « Écriture », 1984, p. 171-190.
6. Voir notamment Jeanne Bem, « Modernité de Salammbô » (*Littérature*, n° 22, décembre 1980) ; François Laforge, « Salammbô : les mythes et la Révolution », *RHLF*, 1985/1 ; Ann Green, *Flaubert and the Historical Novel*, Cambridge U. P., 1982 – ainsi que le volume collectif « Salammbô » de Flaubert : *histoire, fiction*, Yvan Leclerc (dir.), Champion, 1999.
7. Voir sur ce point mon article « Le corps vivant des langues mortes », *Paul-Louis Courier et la traduction : des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature*, Tours, 1999, p. 159-172.
8. Michelet, *Histoire romaine*, préface de 1866, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. X.
9. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, Paris, Payot, 1996. Un exemple de mise en situation de cette topique : Hannon, informant Carthage d'une victoire remportée sur les mercenaires, emploie des formules qui ne dépareraient pas les diatribes de certains plumitifs réactionnaires en juin 1848 (« Votre Suffète a exterminé les chiens voraces », p. 137).
10. Les scénarios des romans appelaient « bourgeois » les citoyens de Carthage ; symétriquement, le père Roque (qui dans *L'Éducation sentimentale* assassine sauvagement un jeune insurgé prisonnier) est qualifié dans les manuscrits d'anthropophage – souvenir du défilé de la Hache...
11. La traduction de Félix Bouchot (1847) présente plus nettement la formule (dossier critique de *Salammbô*, Presses-Pocket, 1998, p. 373).
12. Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, premier article consacré à *Salammbô*, 8 décembre 1862 (deux autres études paraîtront les 15 et 22 décembre). Pour ces trois articles, ainsi que la réponse de Flaubert (lettre du 23 décembre 1862), toutes les références renverront désormais au dossier critique de *Salammbô*. Les citations du roman se référeront également à cette édition.
13. *Op. cit.*, p. 28.
14. Pierre Champion, *La littérature à la recherche de la vérité*, « Roman et histoire dans *L'Éducation sentimentale* », Seuil, « Poétique », 1996, p. 156.
15. Narrativement normales pour le récit historique : ainsi, chez Thucydide, les stratèges athéniens, avant de prendre d'assaut Mélos qui refuse de se soumettre, engagent malgré tout avec les Méliens un dialogue du plus brutal cynisme, bien que tout entretien semble de la plus grande inutilité pratique pour les partis en présence (« Vous savez aussi bien que nous que, dans le monde des hommes, les arguments de droit n'ont de poids que dans la mesure où les adversaires en présence disposent de moyens de contrainte équivalents et que, si tel n'est pas le cas, les plus forts tirent tout le parti possible de leur puissance, tandis que les plus faibles n'ont qu'à s'incliner », V, chap. VI, traduction Denis Roussel). Ce dialogue s'étend de manière disproportionnée par rapport à l'insignifiance de l'épisode (la prise et l'anéantissement de Mélos).
16. Polybe, *Histoire*, p. 375, et Sainte-Beuve, article du 8 décembre 1862, p. 404.
17. Confiscation de l'usage, et même du sens : « Si les plébéiens sont entrés dans l'égalité de droit, celle du fait leur manquera longtemps. Il faut auparavant qu'ils pénètrent le vieux mystère des formules juri-

diques; mystère qui naquit de l'impuissance de la parole, qui ne s'exprimait d'abord que d'une manière concrète et figurée, mais désormais entretenu à dessein, comme le dernier rempart qui reste à l'aristocratie» (Michelet, *Histoire romaine*, p. 183).

18. D'où la satire traditionnelle de l'*homo politicus* comme spécialiste de la charlatanerie oratoire – voici Médéric enseignant le métier d'homme d'État à son ami Sidoine, qui hésite à haranguer le peuple : «Ouvre larges tes mâchoires, fais-les jouer en mesure, comme si tu broyais des noix. Il est bon que tu les remues avec vigueur, car ceux qui ne t'entendront pas, verront au moins que tu parles. N'oublie pas les gestes non plus : arrondis les bras avec grâce durant les périodes cadencées; plisse le front et lance les mains en avant, dans les éclats d'éloquence : tâche même de pleurer, aux endroits pathétiques [...] Ce n'est pas difficile, la plupart de nos hommes d'État ne font autre métier.» (E. Zola, «Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric», *Contes à Ninon*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 127).

19. *Ibid.*, p. 158.

20. Michelet, *Histoire de la Révolution*, livre VII, chapitre III (le passage est significativement cité par Alexandre Dumas dans *La Comtesse de Charny*, édition Bouquins, 1990, p. 1083 : preuve de l'impact de ce lieu commun dans l'imaginaire collectif de la révolution).

21. Le texte de Polybe, que reprend Michelet, est plus cruel encore; les mercenaires n'arrivent à organiser entre eux que des parodies sanglantes d'assemblées politiques – ou, plus exactement, l'escrime verbale se transforme immédiatement en actes de violence, d'où un blocage parodique : «[Les Libyens] lapidaient dans leurs tumultueuses réunions quiconque se présentait pour prendre la parole, sans se donner même la peine de savoir si c'était pour soutenir ou contredire les opinions de Spendius. Ils tuèrent ainsi un grand nombre de soldats et de chefs; un seul mot était compris de tous : *Frappe* [...] Enfin personne n'osa plus prendre part aux délibérations» (p. 377). Il est significatif que Flaubert ait refusé aux mercenaires toute exploitation du dispositif délibératif classique : son propos est autre.

22. Jeanne Bem, article cité, p. 21.

23. La traduction de Polybe par Bouchot (1847), au prix d'un contresens, fait de cette distinction une des «leçons» à tirer de la Guerre des Mercenaires : «On y verra encore quelle est et jusqu'où s'étend la différence entre les mœurs de nations mélangées et barbares et celles d'un peuple instruit et formé à l'école des lois et de la vie civile» (p. 373).

24. Article du 15 décembre 1862, p. 419.

25. Lettre à Ernest Feydeau, 22 novembre 1859, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1991, p. 57.

26. Lettre à Ernest Feydeau, 29 novembre 1859, *Correspondance*, p. 59.

27. Réponse de Flaubert à Sainte-Beuve, p. 439.

28. Vallès, *L'Insurgé*, édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 1040 : «La voix ne sonnera pas ici comme dans les salles de bal, faites pour les coups de grosse caisse ou les coups de gueule – il n'y a pas l'acoustique des tempêtes oratoires./ Le parleur n'aura pas de piédestal pour la tribune, du haut de laquelle on laisse tomber son geste et son regard.» La Révolution suppose une remise en question des conditions mêmes du discours politique; inversement, l'échec révolutionnaire est patent dès que cette conversion n'aboutit qu'à redoubler, de manière dégradée, les anciens dispositifs institutionnels – ainsi le Club de l'Intelligence, qui cherche à inscrire un espace parlementaire dans un local «à usage de menuisier», ne réalise qu'une grotesque parodie des assemblées de 89 et 93.

29. Guillaume Frœhner, «Le roman archéologique en France», *La Revue contemporaine*, décembre 1862, reproduit dans la *Correspondance* de Flaubert, p. 1241.

30. L'écriture du corps constitue, pour les Barbares, le critère décisif garantissant le rapport de la parole

à la vérité : c'est le corps qui témoigne du dévouement des mercenaires (p. 100-101), et en fait les stèles vivantes d'une épopée muette (p. 338).

31. À l'excès ornemental s'oppose le vide dérisoire du symbole : «Le «c'est-à-dire» introduit du jeu entre le signe et son référent, il donne à voir quelque ridicule bricolage : «Enfin les enseignes de la République parurent, c'est-à-dire des bâtons de bois bleu, terminés par des têtes de cheval ou des pommes de pin.» Comme si les enseignes ne représentaient déjà plus tant Carthage qu'elles n'en disaient la décadence.» (Philippe Dufour, *op. cit.*, p. 35; l'expression «boîte à discours» est aussi empruntée à Dufour).

32. Ann Green, «Flaubert costumier», *«Salammbô» : histoire, fiction*, p. 121-122.

33. Michelet rappelle la scène (*Histoire romaine*, p. 157).

34. À cet égard, on comparera la contre-performance du suffète à la première prise de parole de Spendius (p. 37); l'esclave sait créer une situation discursive favorable (isolement de l'orateur au milieu d'un public potentiel), et son exorde théâtralisé emprunte à la solennité des rites sacrés une flatterie directe à l'adresse de l'auditoire. La logique du récit permet, *a posteriori*, d'attribuer ces paroles à une pure habileté rhétorique (Spendius ne croit à aucun des dieux qu'il invoque... mais il est fils d'un rhéteur grec et d'une prostituée campanienne : toute une définition de l'éloquence!).

35. Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, «Le texte à l'œuvre», 1997, p. 138.

36. Guy Rosa, «Civilisation contre humanité : le virage du texte», *«Salammbô» : histoire, fiction*, p. 93.

37. Sainte-Beuve avait noté, au sujet de Mâtho quittant Carthage avec le zaïmph, la théâtralité outrancière de la scène : «Un de mes amis, qui n'est pas Français, il est vrai, et qui est sévère pour notre littérature, me disait à ce propos : «N'avez-vous pas remarqué? Il y a toujours de l'Opéra dans tout ce que font les Français, même ceux qui se piquent de réel; il y a la décoration, et aussi les coulisses, du solennel, et un peu de libertin»» (p. 417). Le grand escalier est l'un des stéréotypes les plus marqués dans les spectacles d'opéra – et l'un des plus souvent tournés en dérision : «Il y a des virtuoses qui ne veulent pas arriver de plain-pied sur le théâtre; il faut qu'ils se montrent d'abord dans un nuage, ou qu'ils descendent du haut de l'escalier d'un palais pour produire plus d'effet à leur entrée.» (M^{me} de Staël, *Corinne*, édition Folio, 1985, p. 178; le texte est de 1807...)