

L'archéologie critique dans Salammbô

Corinne Saminadayar-Perrin

On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille [...] Ce monument [...] a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque orné de son tuyau qui a remplacé la sombre forteresse à neuf tours, à peu près comme la bourgeoisie remplace la féodalité.

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

La mémoire des villes trahit l'Histoire: telle est la conclusion désenchantée qui s'impose aux hommes du XIX^e siècle. Si la crise révolutionnaire de 1789 a permis de repenser les rapports entre urbanisme monumental, patrimoine national et collectivité civique, force est de constater que la mémoire d'un peuple ne vient s'inscrire dans l'espace urbain qu'au prix de déformations qui tiennent souvent de la défiguration: le rapport étroit qu'elle entretient avec le pouvoir fait de l'architecture monumentale le support idéal d'une falsification idéologique de la mémoire collective, visant à légitimer en droit l'état politique et social qui prévaut en fait. Alors que la Révolution incite à reconsidérer l'histoire comme histoire du peuple et de la nation progressivement révélée à elle-même, cette histoire révolutionnée est incompatible avec celle que raconte la mémoire urbaine, laquelle ne garde trace que des puissants; la Révolution peut détruire les Bastilles, mais tous les monuments la commémorant ne sauraient, par définition, que la mutiler en la réduisant à ses grands hommes ou à une symbolique terroriste – à moins que l'événement révolutionnaire ne soit victime d'un enfouissement délibéré dans les oubliettes de l'histoire; Michelet en est très conscient lorsqu'il écrit que la Révolution a pour seul monument l'espace vide, la page blanche qu'est le Champ-de-Mars.

D'où l'élaboration d'une véritable herméneutique du soupçon: la mémoire des villes étant « bricolée », faussée, elle ne livre qu'indirectement, à la manière d'un écran, la vérité de l'histoire. L'aventure herméneutique que déclenche, comme l'a montré Philippe Hamon¹, le monument ou la ruine chez le voyageur romantique voit ainsi sa démarche et ses enjeux considérablement infléchis: l'authentique mémoire des villes ne survit qu'à côté de ce qui la commémore, voire dans son envers (l'égout ou les bas-fonds de la Seine, chez Hugo² ou chez Zola³, se font « fosses de vérité » et résument la mémoire de règnes qu'occulent les grandioses réalisations de l'urbanisme, et ses non moins grandioses destructions). L'authentique mémoire des villes se dérobe à la sémiotique autoritaire que le pouvoir greffe sur le réseau urbain; la littérature problématise cette dichotomie lorsque, au lieu de redoubler le discours commémoratif qu'orchestre l'histoire officielle, elle provoque un déplacement de regard, une reconfiguration à valeur heuristique.

C'est pourquoi le roman archéologique, né de la fascination qu'exerce cette discipline alors en voie de constitution, constitue un dispositif très efficace pour rendre compte de l'inscription complexe du passé dans l'espace urbain. Lorsqu'un écrivain se propose de reconstituer une ville disparue à partir d'un site archéologique, il met textuellement en scène une lecture socio-politique des ruines. Cette lecture peut prendre la forme d'une adhésion euphorique à une dimension de l'histoire jusque-là occultée et enfin dévoilée (métaphore d'époque): la réalité des sites corrige l'histoire officielle qu'impose la tradition classique. Inversement, les édifices urbains dont les ruines ont survécu relèvent sinon du monumental, au moins du durable: ils risquent donc de garder la mémoire des seuls groupes sociaux dominants, et de refléter une politique urbaine aussi idéologiquement maîtrisée que la sémiotique monumentale. Les reconstitutions que proposent les romans archéologiques mettent en perspective cette tension, puisque la résurrection que revendique le roman historique permet de confronter la mémoire des ruines avec l'histoire comme devenir – et, ainsi, de restituer ce que la mémoire architecturale (et mensongère) oblitère, relègue dans ses marges ou efface de son territoire. À cet égard, la Carthage de Flaubert apparaît comme une mise en œuvre exemplaire de cette archéologie réflexive: par le travail de « l'imagination scientifique », *Salammô* modélise les stratégies grâce auxquelles une cité-État gère, invente et transmet sa mémoire.

1 – Philippe Hamon, *Expositions: littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.

2 – Victor Hugo, *Les Misérables*, cinquième partie, livre II: « L'intestin du Léviathan » (rappelons que ce roman est paru la même année que *Salammô*).

3 – Émile Zola, « Vieilles ferrailles », *La Cloche*, 14 mars 1870, repris dans *Contes et nouvelles*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, édition présentée et annotée par Roger Ripoll, 1976, pp. 372-377. Le début de ce petit récit le situe significativement dans les marges de la cité haussmanienne: « Ces jours derniers, je flânais sur le quai Saint-Paul, un quai respecté jusqu'à cette heure par les maçons du second Empire. J'adore les coins perdus de la grande ville, où les maisons, gardant leurs caprices, ne s'alignent pas désolantes, uniformes comme des casernes. »

Une ville surgie d'un trou de mémoire

À première vue, qualifier *Salammbô* de roman archéologique relève à la fois de l'évidence et du paradoxe. Car l'ambition de ressusciter une civilisation engloutie, une ville effacée de la mémoire historique, contredit le principe même de la fiction d'inspiration archéologique, dont le best-seller de Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*, avait fixé dès 1834 le paradigme – la première préface du roman s'ouvrait sur une évocation des ruines dont le récit opérait la résurrection: « Il n'est rien d'anormal à ce que l'écrivain qui s'était déjà efforcé, fût-ce de manière indigne, de revivifier et de créer, désirât vivement repeupler une fois encore ces rues désertes, restaurer ces ruines élégantes et réanimer des ossements encore cachés à son regard, traversant ainsi un gouffre de dix-huit siècles et éveillant à une seconde existence la Cité de la Mort! »⁴. De manière exemplaire, le texte des *Derniers jours* s'origine dans la mémoire archéologique de la ville disparue, et le roman, « pastiché sur l'antiquité même, sur les ruines visibles »⁵, semble dicté par le site même où il fut composé.

Au contraire, la Carthage de Flaubert s'édifie sur un vide, un blanc de l'histoire: de la Carthage punique, morte sans postérité et méthodiquement rasée, il ne reste au XIX^e siècle ni sources écrites directes, ni restes archéologiques suffisants pour étayer une reconstitution précise; de plus, les ruines de la ville romaine construite sur le site contribuent à brouiller une lisibilité topographique déjà fort problématique. Bref, le choix d'un tel sujet se veut à la fois excentrique et provocateur, ce que Sainte-Beuve relève aussitôt: « L'archéologie est à la mode; elle est devenue non plus une auxiliaire, mais, si l'on n'y prend garde, une maîtresse de l'histoire. Elle s'impose. Une médaille, une inscription, un pan de mur découvert, une poterie quelconque, sont choses désormais respectables et presque sacrées: des savants ingénieux sont arrivés à tirer de ces fragments, en apparence si mutilés et si secs, des conséquences de tout genre et d'un grand prix. Il ne faut rien s'exagérer pourtant, et lorsque du détail d'une civilisation on ne sait guère que ce qu'en apprennent les fouilles, et que ces fouilles ont rendu aussi peu qu'elles l'ont fait jusqu'ici sur le sol de Carthage, on se trouve bien en peine, malgré les travaux des Beulé et des

4 – Edward George Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*, préface de 1834, Omnibus, Presses de la Cité, 1992, p. 41.

5 – La formule, qui désigne *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier (1857), est tirée de l'article de Guillaume Frœhner « Le Roman archéologique en France: Gustave Flaubert, *Salammbô*. – Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*. – Ernest Desjardins, *Promenade dans les galeries du musée Napoléon III* », *La Revue contemporaine*, 31 décembre 1862. Cette très intéressante analyse, sur laquelle nous reviendrons, est intégralement reproduite dans la *Correspondance de Flaubert*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, édition préfacée et annotée par Jean Bruneau, tome 3 (1859-1868), 1991, pp. 1236-1253 (l'expression citée figure p. 1247). C'est à cette édition que nous nous référerons désormais.

Falbe, pour tout remettre sur pied et pour tout restituer. »⁶ Même indignation chez l'archéologue Froehner, qui conteste toute légitimité scientifique à l'ambition du romancier : « La ville de Carthage est entièrement détruite ; il y a une cinquantaine d'années, on n'était pas encore sûr de son emplacement, et même aujourd'hui qu'il est connu, nous n'en sommes pas beaucoup plus avancés. M. Flaubert a donc dû inventer tout l'encadrement de son œuvre. »⁷ Ce scandale épistémologique⁸ s'avère d'ailleurs prévu et programmé par Flaubert : « Oui, on m'engueulera, comptes-y. *Salammbô* [...] irritera les archéologues », écrit-il à l'ami Ernest Feydeau⁹, lui-même égyptologue à ses heures (c'est son ouvrage *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, paru en 1856, qui constitua la source principale du *Roman de la momie*).

L'écriture de *Salammbô* exacerbe ce paradoxe constitutif de l'œuvre. En effet, le texte évite tout effet de flou « pohétique » pour proposer une reconstitution très concrète de la ville de Carthage, en une flamboyante épiphanie du visible qui suscite l'enthousiasme de Fromentin¹⁰ et de Gautier¹¹, mais accentue la rupture entre l'intensité visionnaire qui fonde l'illusion romanesque et le vide archéologique interdisant toute restitution scientifiquement justifiable – l'écrivain veut « faire voir » Carthage au bourgeois, alors que l'archéologie ne donne rien à voir à personne, ce dont Flaubert ne cesse de se plaindre dans sa correspondance ! Cette insistance matérialiste sur le concret tend à se substituer au discours historique proprement dit, le descriptif évinçant le narratif et l'analytique, comme si l'architecture et la topographie urbaines de Carthage suffisaient à évoquer les mœurs et les institutions de son peuple – postulation au demeurant problématique : « C'est précisément, pour les Goncourt, l'excès de scrupules même de Flaubert dans le "rendu" des détails matériels de son histoire qui nuit à la couleur morale de son œuvre. »¹²

6 – Sainte-Beuve, article paru dans *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1862, texte repris dans l'édition Presses-Pocket du roman (le passage cité se trouve pp. 406-407) ; le célèbre critique consacra une série de trois articles à l'œuvre de Flaubert (8, 15 et 22 décembre), tous trois reproduits dans le volume Presses-Pocket (pp. 401-435). C'est à cette édition que nous nous référerons désormais, dans les notes et dans le corps de l'article, pour toutes les références au roman et au dossier critique l'accompagnant.

7 – Guillaume Froehner, article cité, p. 1247.

8 – Sur ce point, voir Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », *Littérature*, n° 15, octobre 1874, pp. 52-64.

9 – Flaubert, lettre du 17 août 1861, *Correspondance*, p. 170.

10 – Eugène Fromentin, lettre à Flaubert du 29 novembre 1862 : « C'est beau et robuste, éblouissant de spectacle et d'une intensité de vue extraordinaire. Vous êtes un grand peintre, mon cher ami, mieux que cela, un grand visionnaire, car comment appeler celui qui crée des réalités si vives avec ses rêves et qui nous y fait croire ? » (Repris dans la *Correspondance de Flaubert*, p. 1209).

11 – Théophile Gautier, article paru dans le *Moniteur*, 22 décembre 1862 : « Flaubert voit les choses qui ne sont plus dans le domaine de l'œil humain avec une lucidité toute contemporaine. » (Cité par Daniel Mortier dans « La réception du roman », *Salammbô, histoire, fiction*, Y. Leclerc dir., Champion, 1999, p. 150).

12 – Stéphanie Champeau, « *Salammbô* dans le Journal des Goncourt », *Salammbô, histoire, fiction*, p. 170.

Le roman instaure ainsi un réalisme singulier, un réalisme sans référent, reposant tout entier sur les pouvoirs de la fiction ; le mirage carthaginois doit son efficacité, entre autres procédés narratifs, à la projection de l'histoire de la cité dans son espace urbain, d'où l'abandon du chapitre explicatif que Flaubert avait d'abord prévu d'insérer en tête de son récit : « Flaubert s'engage alors dans une nouvelle écriture qui fond fiction et érudition, fragmentant entre les chapitres les renseignements d'abord rassemblés. C'est cette fusion, plus que l'abondance de la documentation, qui permet à Flaubert de donner réalité au mirage. Le récit crée son espace fictif. La vérité très particulière du mirage tiendra à la cohérence interne de la représentation. »¹³

De fait, l'exigence de cohérence interne est centrale dans l'archéologie fictive de *Salammbô*, d'où l'insistance de Flaubert répondant à Sainte-Beuve : « Je me moque de l'archéologie ! Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient. »¹⁴ La cohérence se définit donc comme un effet de construction textuelle qui ne sépare pas le travail d'érudition de l'œuvre d'écriture ; Flaubert inaugure un partage des savoirs original, où la documentation scientifique n'est plus un préalable mais un principe actif dans la production du texte : « L'archéologie cessait d'être la simple auxiliaire documentaire ou ornementale qu'elle a pu être pour Gautier, pour être déjà travail romanesque. De fait, par un véritable chiasme épistémologique, Flaubert postule pour le roman un droit à être scientifique autrement que par simple illustration ou garantie. »¹⁵ D'où un discours relevant non de l'exactitude archéologique mais de « l'imagination scientifique »¹⁶ : Flaubert met en évidence et en perspective les logiques qui président à la reconstitution historique, et construisent la mémoire des civilisations comme objet lisible et intelligible. Le choix d'une cité-État comme Carthage permet de centrer cette réflexion en acte sur l'articulation entre urbanisme (architecture et topographie) et histoire des représentations (dirait-on aujourd'hui), démarche qui se fonde sur un parallèle d'époque – l'année même où paraît *Salammbô*, Michelet écrit par exemple dans *La Sorcière* : « Si l'archéologue décide sur la forme de telle ogive qu'un monument est de tel temps, avec

13 – Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, SEDES, 2000, p. 151. Voir aussi, du même auteur, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, *passim*.

14 – Flaubert, lettre du 23-24 décembre 1862, adressée à Sainte-Beuve en réponse aux trois articles consacrés à *Salammbô*, *Correspondance*, pp. 282-283. Précisons que l'affirmation d'un complet dédain pour l'érudition archéologique a ici valeur stratégique (Sainte-Beuve avait reproché à l'œuvre d'être insuffisamment romanesque) ; dans sa polémique avec Froehner, l'écrivain revendique au contraire la sûreté de son information.

15 – Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », article cité, p. 55.

16 – Alcide Dusolier, *La Revue française*, 1^{er} janvier 1863, cité par Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », article cité, p. 57.

bien plus de certitude la psychologie historique peut montrer que tel fait moral est de tel siècle, et non d'un autre, que telle idée, telle passion, impossible aux temps plus anciens, fut exactement de tel âge. »¹⁷

La ville de Carthage apparaît donc comme un dispositif abstrait, son pouvoir d'illusion tenant à la cohérence interne du système proposé¹⁸; Flaubert propose un modèle, une épure de la cité comme espace de la civilisation. Cette assimilation symbolique est conforme à la lecture que Polybe avait donnée de la guerre des Mercenaires¹⁹, et elle trouve dans le roman un développement exemplaire: « Carthage d'ailleurs, inconnue et inaccessible, appartenant autant à l'Orient qu'à l'Occident et à l'Afrique qu'à la Méditerranée, s'offrait d'avance comme le modèle pur, presque abstrait, de la civilisation "en soi". »²⁰ D'où la bipolarisation symbolique de l'espace romanesque, l'espace clos et structuré de la ville s'opposant à l'espace ouvert, indéterminé où errent les Barbares nomades²¹, sans pouvoir le dominer et le maîtriser; d'où, aussi, le fait que Carthage représente le seul espace urbain dans lequel le lecteur est invité à pénétrer (Sicca, Tunis, Utique ou Hippo-Zaryte sont des positions stratégiques mais non des espaces romanesques²²): Carthage incarne à la fois la mémoire d'une cité et le modèle expérimental de *la* cité.

Urbanisme, politique et société

Le déploiement fastueux du kitsch antico-oriental a ainsi pour fonction de faire écran, à tous les sens du terme (l'écran masque et révèle), à la troublante modernité de la Carthage de Flaubert²³; celle-ci forme un singulier trompe-l'œil, une cité antique dont l'urbanisme projette et

17 – Michelet, *La Sorcière*, édition GF, 1966, p. 295.

18 – Cette abstraction se trouve soulignée par l'évolution des titres successivement prévus par Flaubert: « Contre-balançant le poids grandissant de la restitution du passé, l'évolution des titres successifs du roman montre une tendance à gommer l'appartenance au genre du roman historique. Les *Mercenaires* affichait un épisode guerrier; *Carthage* situait l'action dans un haut lieu de la mémoire collective; *Salammbô*, roman carthaginois gardait encore, par son sous-titre, un lien avec la cité antique connue de tous. Mais *Salammbô* tout court, nom inventé, ne dit rien d'autre que son étrangeté et son indétermination. » (Yvan Leclerc, « *Salammbô* ou le frisson antique », *Salammbô, histoire, fiction*, p. 10).
19 – Telle est, selon Polybe, l'une des leçons que l'historien doit tirer de la « guerre inexpiable »: « 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 » (Livre I, traduction Félix Bouchot, 1847, cité dans l'édition Presses-Pocket de *Salammbô*, p. 373).

20 – Guy Rosa, « Civilisation et humanité: le virage du texte », *Salammbô, histoire, fiction*, p. 81.

21 – Sur ce point, voir François Laforge, « *Salammbô*, les mythes et la Révolution », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1985/1, p. 33 notamment. Sainte-Beuve, parlant d'un « ramas de peuples en voyage » (article du 8 décembre 1862, p. 404), associe exemplairement le nomadisme et l'hétérogénéité propres à la communauté des Barbares, ce qui les exclut de la cité.

22 – Sans doute est-ce la raison pour laquelle Flaubert a renoncé à faire rester *Salammbô* quelques jours auprès de Mâtho, ce qui, d'après les scénarios, aurait instauré un pendant entre la vie quotidienne à Carthage et au camp des Mercenaires (voir Claudine Gothot-Mersch, « Notes sur l'invention dans *Salammbô* », *Flaubert, l'autre*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 83).

23 – Sur le parallèle entre la Carthage antique et la France de Napoléon III, voir Ann Green, *Flaubert and the historical novel*, Cambridge University Press, 1982.

modélise les transformations des grandes métropoles européennes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁴. On comprend que Flaubert ait finalement supprimé le chapitre initial dans lequel il prévoyait de présenter analytiquement Carthage et son histoire, et n'ait pas non plus adjoint à son texte le plan de la ville réclamé par Sainte-Beuve au nom de la clarté du récit : l'espace urbain ne fait pas l'objet d'une reconstitution muséographique aboutissant à l'équivalent textuel d'une maquette²⁵ ; au contraire, il s'agit de montrer l'interaction complexe entre la mémoire historique et officielle des monuments, et les logiques urbanistiques qui inscrivent obliquement dans la cité (dans n'importe quelle cité, ancienne ou moderne) son passé et ses représentations du social.

Ainsi, Carthage « se dresse d'une façon aussi précise qu'une ville moderne copiée d'après nature »²⁶, avec son centre historique (Byrsa) et ses faubourgs – Mégara, où s'étendent les domaines des Riches (les bourgeois, indiquent les scénarios), s'oppose à Malqua et aux Mappales, banlieues ouvrières où se trouvent refoulées les classes laborieuses. Dans le panorama de Carthage déployé en amphithéâtre sous les yeux des Barbares, ces différents quartiers, aux frontières matérialisées par les restes d'anciennes enceintes (p. 86), dessinent une topographie à la fois historique et sociale : « On y sentait la succession des âges et comme des souvenirs de parties oubliées » (p. 87). La structuration symbolique de l'espace urbain est à la fois verticale (une ville tout en escaliers et en terrasses, à l'image de la hiérarchie sociale qu'elle emblématise) et horizontale (les enceintes concentriques caractérisent à la fois Carthage dans son ensemble et un monument comme le temple de Tanit). Très logiquement, les quartiers périphériques abritent les groupes sociaux les moins intégrés dans la cité ; leur marginalisation a pour corollaire la multiplication des échanges avec les Barbares : les prostituées de Malqua sont les premières à rejoindre les Mercenaires (p. 54), suivies par les Mangeurs-de-choses-

24 – Ce qui explique le refus passionné que Flaubert oppose à son éditeur Lévy, qui envisageait des illustrations pour le roman ; Carthage doit être à la fois résolument autre, et reconnaissable : « Du moment qu'un type est fixé par la crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : "J'ai vu cela" ou "Cela doit être..." » (Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Correspondance*, p. 222).

25 – C'est pourquoi l'ensemble ne vise pas à la précision archéologique : « M. Flaubert, malgré ses efforts, ne montre pas une plus grande exactitude quand il nous trace la topographie de la ville ; ses inventions mêmes trahissent son inexpérience des choses de l'antiquité. Il nous parle de la rue des Tanneurs, du faubourg des Parfumeurs, du quartier des Teinturiers, ou bien il invente des noms propres, comme les galeries de Kinisido, le carrefour de Cynasyn [...] Nous ne savons à la vérité rien de satisfaisant ni sur la forme, ni sur les principaux quartiers de la ville, mais les seuls noms que les historiens nous aient conservés, tels que rue des Tombeaux, de la déesse Céleste, du Salut, ou quartier du Vieillard, ne se trouvent pas employés dans *Salammbô*. » (Guillaume Frœhner, article cité, p. 1242). Le refus des toponymes antiquisants au profit de l'exotisme oriental moderne est significatif.

26 – Théophile Gautier, passage cité par Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », article cité, p. 64. Très tôt, Flaubert revendique une esthétique de la transposition : « Les choses que j'ai le mieux senties s'offrent à moi transposées dans d'autres pays et éprouvées par d'autres personnes. Je change ainsi les maisons, les costumes, le ciel, etc. », écrit-il par exemple à Louise Colet le 26 août 1853.

immondes, dont le bidonville s'étend dans la « zone » au-delà des fortifications²⁷ ; inversement, les Carthaginois-nouveaux n'hésitent pas à épouser des Lacédémoniennes blondes chassées par les Barbares (p. 210), lesquelles finissent cependant par aller retrouver les soldats (p. 276).

Ce système d'enceintes concentriques donne à lire deux topographies urbaines concurrentes : le centre historique (Byrsa) et politico-religieux (l'Acropole) affiche sa suprématie par le déploiement symbolique de ses monuments, mais le véritable lieu du pouvoir reste le palais d'Hamilcar, que la logique narrative comme l'imaginaire des personnages associent métonymiquement au Port-Militaire, emblème de la puissance maritime de Carthage : « Mais qu'y avait-il dans le Port-Militaire, défendu par une triple muraille ? Puis, derrière la ville, au fond de Mégara, plus haut que l'Acropole, apparaissait le palais d'Hamilcar » (p. 88). Or, la supériorité d'Hamilcar se fonde sur sa maîtrise du concret comme envers du symbolique : les profondeurs de son palais abritent les tombeaux de ses ancêtres, l'antique race des Barca qui légitime son autorité politique, mais cette nécropole est en même temps une chambre aux trésors, qui assure au Suffète un pouvoir très pratique dans l'aristocratie des Riches, et une excellente cachette pour loger le petit Hannibal, avenir de sa lignée. Hamilcar parvient en particulier à asseoir son prestige sur ses concitoyens, mais aussi sur les Mercenaires, en confisquant à son profit de la mémoire collective et historique de Carthage, qu'emblématise le Port-Militaire auquel seul il a accès : « (Les trirèmes) à moitié dépeintes, inertes, pourries, mais pleines d'histoire et exhalant encore la senteur des voyages, comme des soldats mutilés qui revoient leur maître [...] semblaient lui dire : "C'est nous ! c'est nous !" » (p. 145). Cette confiscation de l'histoire se traduit par l'irruption, dans le chapitre « Hamilcar Barca », de fréquents emprunts stylistiques au style noble des poètes et historiens latins, ceux-là même qui ont transmis la mémoire des exploits d'Hamilcar et Hannibal : le navire du héros « sembl(e) courir sur les plaines de la mer » (p. 143), les *aequora maris* de Virgile, la déploration « on avait perdu la Sicile » fait écho au célèbre *Sicilia amissa* des grammairiens, et les « galères » des premiers chapitres font place aux « trirèmes » du Suffète.

C'est bien Barca qui détient le pouvoir effectif sur la cité, avant même de se voir confier le commandement suprême ; cette suprématie a pour corollaire significatif le mépris des lois religieuses et civiles censées assurer la cohésion de la communauté carthaginoise, et son unité civique : « Il fraude sur l'impôt (ce dixième dû au temple de Tanit) puisqu'il déclare un quart de moins sur ses revenus. Hannibal trompe Tanit en lui rognant son dû, et Moloch en substituant à son fils Hannibal, destiné à l'holocauste, un enfant esclave. Hamilcar est sacrilège, et l'extraordinaire, c'est que dans ce monde de dieux et de héros apparemment pénétré de sacré, le

27 – On comparera l'évocation de cet entassement sordide de « gens d'une autre race et d'une origine inconnue » (pp. 89-90) avec, par exemple, la cité de Naples évoquée par Zola dans *L'Argent*.

sacrilège est impuni. Carthage est victorieuse en dépit des offenses faites aux divinités, et l'histoire nous apprend l'ascension de la famille d'Hamilcar. »²⁸ Cette paradoxale impunité révèle *a contrario* où se situe véritablement le lieu du pouvoir, que tend à occuler la sémiologie et le cérémonial politico-religieux.

Hamilcar manifeste sa maîtrise sur Carthage par son usage stratégique de la topographie urbaine. Dès son retour, il monte au sommet de la tour de la maison-amiral, où se déploie à ses yeux un panorama à maints égards symbolique de sa volonté de puissance : « Les remparts faisaient comme la gigantesque bordure de cette corne d'abondance qui s'épanchait vers lui. Il apercevait en bas les ports, les places, l'intérieur des cours, le dessin des rues, les hommes tout petits presque à ras des dalles » (p. 147). Significativement, Barca enchâsse cette contemplation prédatrice dans une efficace scénographie du pouvoir – de sa terrasse, il est vu autant qu'il voit, selon un double système de mise en spectacle parfaitement contrôlé : « La multitude occupait les degrés de l'Acropole. Sur la place de Khamon on se poussait pour voir le Suffète sortir, les terrasses peu à peu se chargeaient de monde ; quelques-uns le reconnurent, on le saluait, il se retira, afin d'irriter mieux l'impatience du peuple » (p. 147). Lieu d'exposition scénique, la terrasse devient l'auxiliaire privilégié de l'épiphanie du héros dominant la cité.

Cette maîtrise pragmatique des dispositifs spatiaux se double d'une stratégie à plus long terme, visant à faire de la ville tout entière l'instrument du pouvoir des Barca. Contrairement aux Riches, Hamilcar sait pratiquer une politique démagogique qui lui assure l'appui des quartiers pauvres ; cette forme de socialisme autoritaire rappelle certains aspects de la politique économique prônée par Napoléon III, auteur de *L'Extinction du paupérisme*. Hamilcar assure ainsi aux Carthaginois-Nouveaux des loyers particulièrement bas (p. 170), ce qui l'assure de leur fidélité et lui permet par la suite de les enrôler en leur promettant le droit de cité complet (p. 185). Selon le même principe, les Anciens font de l'exécution des prisonniers barbares un atroce instrument de cohésion nationale ; le supplice a lieu au quartier des Mappales, « contre les stèles des tombeaux » : « L'exaltation gagnait jusqu'aux gens de Malqua, issus des familles autochtones et d'ordinaire indifférents aux choses de la patrie. Par reconnaissance des plaisirs qu'elle leur donnait, maintenant ils s'intéressaient à sa fortune, se sentaient Puniques, et les Anciens trouvèrent habile d'avoir ainsi fondu dans une même vengeance le peuple entier » (p. 208). Hamilcar va jusqu'à appliquer le même système dans son palais de Mégara, où l'on trouve une sorte de sous-prolétariat croupissant aux marges du domaine : « Par derrière se pressait une populace en haillons. Ils vivaient, ceux-là, sans aucun emploi, loin des appartements, dor-

maient la nuit dans les jardins, dévoraient les restes des cuisines, – moisissure humaine qui végétait à l'ombre du palais. Hamilcar les tolérait, par prévoyance plus encore que par dédain » (p. 163). Prévoyance bien fondée : c'est justement le fils de l'un de ces esclaves que le maître livre au sacrifice à la place d'Hannibal...

Ce pragmatisme avisé amène Barca à profiter des pleins pouvoirs qui lui sont confiés pour lancer une politique de grands travaux ; l'urbanisme s'avère, dans l'Antiquité comme au XIX^e siècle, un instrument de pouvoir de premier ordre, permettant à la fois de retoucher la mémoire collective et d'exalter le régime en place – les républicains ne cessent de le rappeler à leurs concitoyens éblouis par le nouveau Paris de Napoléon III : « Frédéric II [...] écrivait à Voltaire : "Je fais bâtir un quartier neuf à Berlin ; vous ne sauriez croire comme la bâtisse aide à régner." On apaise les capitales par de grands travaux. Maxime d'État : *Quand le bâtiment va, tout va*. On donne de l'ouvrage, on élève le prix des journées, on bâtit, débâtit, rebâtit, on perce des rues, on recommence les villes de fond en comble, on construit des palais et des citadelles, on émerveille le bourgeois. De là un véritable applaudissement public ; de ces constructions et reconstructions, où il y a quelques ruines, se dégage une certaine popularité. La restauration des Stuarts a été consolidée par l'incendie de 1666. »²⁹

En digne émule du préfet Haussmann, Hamilcar associe ainsi impératifs stratégiques et propagande démagogique : « Il faisait travailler aux remparts, et, pour avoir des pierres, démolir les vieilles murailles intérieures, à présent inutiles. Mais la différence des fortunes, remplaçant la hiérarchie des races, continuait à maintenir séparés les fils des vaincus et ceux des conquérants ; aussi les patriciens virent d'un œil irrité la destruction de ces ruines, tandis que la plèbe, sans trop savoir pourquoi, s'en réjouissait » (p. 186). L'urbanisme nouveau efface la mémoire concrète du passé de Carthage, les murailles intérieures matérialisant l'antique hiérarchie entre race colonisatrice et race indigène – mais cet héritage se trouve pérennisé par les clivages économiques et sociaux³⁰ : le bouleversement dont se félicite naïvement la plèbe n'a aucune réalité politique. L'unification inscrite mensongèrement dans l'espace carthaginois n'empêchera pas les habitants de Malqua d'être abandonnés par leur soi-disant concitoyens au moment du siège de Carthage – à cette occasion, on voit étrangement réapparaître les murailles disparues, devenues instru-

29 – Victor Hugo, *Proses philosophiques de 1860-1865* (édition d'Yves Gohin), Robert Laffont, Bouquins, 1985, p. 612.

30 – Dans ce passage, Flaubert adapte au passé carthaginois le schéma d'explication « raciale » formulé et largement diffusé dès la Restauration par Augustin Thierry : l'histoire des nations s'origine dans le conflit initial opposant race conquérante et race autochtone, la première formant l'aristocratie dirigeante et la seconde le peuple soumis à son autorité (les Francs et les Gaulois en France, les Normands et les Saxons en Angleterre par exemple) ; la différence des races évolue à terme vers un antagonisme social. Sur cette question, voir l'article de Corinne Saminadayar-Perrin « Antiquité des races et naissance des nations : modèles scientifiques et logiques discursives », *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e XIX^e s.)*, Sarga Moussa dir, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 385-408.

ment de mort: « Les gens de Malqua se trouvèrent pris entre la vieille enceinte de Byrsa par derrière et les Barbares par devant. Mais on avait assez que d'épaissir la muraille et de la rendre le plus haut possible sans s'occuper d'eux; on les abandonna; tous périrent » (p. 293).

« J'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne. » La célèbre déclaration de Flaubert à Sainte-Beuve³¹ souligne éloquemment la radicale originalité de l'entreprise romanesque: la réalité de Carthage, dans *Salammbô*, tient à la fois à l'exacerbation du détail concret comme facteur d'illusion, et à la création d'un dispositif quasiment abstrait mettant en perspective les enjeux historiques de l'urbanisme – antique ou moderne. Cette tension interne explique la singulière impression de théâtralité qui se dégage du décor carthaginois, scénographique autant que topographique.

Une archéologie critique

On a souvent remarqué que *Salammbô* s'ouvre sur une formule empruntée au conte, et se ferme sur une clausule rappelant l'écriture de la légende; cette clôture du texte, qui perturbe la lecture réaliste et archéologique, se retrouve dans la manière dont le roman met en scène l'apparition puis la dissipation du mirage carthaginois. Au chapitre I, la ville, surgissant au lever du soleil, semble naître et prendre forme à partir du chaos indistinct d'un océan de ténèbres: « Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir de vagues amoncellements, pareils aux flots gigantesques d'un océan noir pétrifié » (p. 48). Le récit projette ainsi dans le texte la métaphore de son écriture, travaillant à faire surgir des profondeurs de l'oubli (archéologique et imaginaire), des profondeurs de l'encrier aussi, la cité engloutie – on retrouve cette même ouverture en forme de « commencement du monde » dans les notes prises par Flaubert sur le site de Carthage, à l'aurore: « Ce mouvement d'ouverture du "paysage" se présente de fait comme homologue au mouvement même qui préside à l'archéologie: réapparition de l'enfoui, exhumation de l'ensablé (la relation avec les notes sur l'état d'enfouissement des monuments, avec les photos de Du Camp, est de ce point de vue plus qu'anecdotique). La mise en récit du lever du jour et de l'ouverture spatiale fait plus qu'obéir à une mode du pittoresque: elle est la saisie, par le regard, déposée dans l'écriture, du moment où s'effectue, en congruence avec le parcours archéologique, le retour du disparu, l'offre d'un retour. »³² Née sous les yeux du lecteur à l'aube, Carthage est vouée à disparaître avec le coucher de soleil du dernier chapitre: le crépuscule effacera la ville-mirage d'ailleurs historiquement promise à la destruction romaine.

31 – Flaubert, lettre du 23-24 décembre 1862, *Correspondance*, p. 276.

32 – Jacques Neefs, « L'écriture des confins », *Flaubert, l'autre*, p. 58.

Ce surgissement et cette dissipation font de l'illusion carthaginoise le résultat d'une habile mise en scène, fondée sur des « effets spéciaux » rappelant le théâtre ou l'Opéra (on songe aux formes labiles qui prennent corps puis disparaissent devant Saint-Antoine, ou aux pièces fantaisistes dont rêvait Flaubert). La théâtralité intrinsèque du récit s'affiche dès la première apparition de Salammbô, descendant le grand escalier du palais avec la majesté d'une diva entrant en scène (on notera les effets de lumière, de costume, ainsi que le cortège pittoresque des eunuques-castrats formant le chœur); Sainte-Beuve souligne cette théâtralité outrancière parce que déplacée en contexte réaliste, sans néanmoins en problématiser les enjeux: « 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." »³³ L'ostentation dans la théâtralité constitue en fait un élément décisif du dispositif romanesque: la mise en spectacle du récit archéologique est un préalable indispensable à la distanciation critique que réclame la lecture.

Les grands espaces où se dresse la cité prennent donc des allures de décors, de toiles peintes et suspendues, qui ferment les paysages³⁴ et les lignes de fuite: « Derrière une montagne surgissaient d'autres montagnes, et au milieu du lac immense, se dressait une île toute noire et de forme pyramidale. Sur la gauche, à l'extrémité du golfe, des tas de sable semblaient de grandes vagues blondes arrêtées, tandis que la mer, plate comme un dallage de lapis-lazuli, montait insensiblement jusqu'au bord du ciel » (p. 131)³⁵. Ce décor en (visible) trompe-l'œil instaure l'histoire en spectacle, et fait des architectures labyrinthiques et cloisonnées de Carthage la projection romanesque d'un espace scénique dramatisé rappelant celui du mélodrame "gothique": « Tous ces lieux dont on ne voit jamais les limites, qui semblent même expansibles avec leurs enfilades et leurs successions de pièces ou leurs configurations souvent concentriques, appartiennent bien à cet espace théâtral du trompe-l'œil et des jeux de perspectives. Mais, comme au théâtre, l'impression d'ouverture n'est qu'une illusion. L'image qui se dégage de ces espaces est plutôt celle d'une spirale, d'une fuite vers l'intérieur. »³⁶ Les magasins secrets d'Hamilcar, tout en labyrinthes souterrains compliqués de pièges et de machineries, renfermant « des portes masquées, des surprises sans

33 – Sainte-Beuve, article du 15 décembre 1862, p. 417.

34 – Sur ce point, voir les analyses très stimulantes d'Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Nizet, 1993, p. 140 notamment (et *passim*).

35 – On comparera cet effet de toile suspendue avec la "ligne de fuite" ouvrant sur l'extérieur le temple de Moloch après un symbolique lever de rideau: « Ils relevèrent le rideau d'hyacinthe étendu devant la porte: et par l'ouverture de cet angle, on aperçut au fond des autres salles le grand ciel rose qui semblait continuer la voûte, en s'appuyant à l'horizon sur la mer toute bleue » (p. 161).

36 – Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 70.

nombre »³⁷, emblématisent ce type d'architecture inspiré de l'imaginaire "noir" qui, au début du siècle, triomphait à la scène.

Ainsi mise en spectacle, la ville de Carthage affiche ouvertement un caractère artificiel fondé sur une architecture hétéroclite et une esthétique du kitsch, dont l'emblème serait le temple de Tanit dont Flaubert écrit impavidement: « Je suis sûr de l'avoir reconstruit tel qu'il était, avec le traité de la déesse de Syrie, avec les médailles du duc de Luynes, avec ce qu'on sait du Temple de Jérusalem, avec un passage de saint Jérôme cité par Selden (*De diis Syriis*), avec le plan du temple de Gozzo qui est bien carthaginois, et mieux que tout cela: avec les ruines du temple de Thugga que j'ai vu, moi-même, de mes yeux. »³⁸ L'archéologie fictive³⁹ du romancier aboutit à une curieuse architecture privilégiant ce composite dont Flaubert s'étant pourtant raillé dans *Madame Bovary* (on songe à la mairie de Yonville, à la casquette de Charles...); chose surprenante, le temple de Moloch apparaît ainsi comme le doublet monumental du... gâteau de mariage d'Emma⁴⁰, cependant que les grosses boules de verre qui brillent çà et là rappellent, à en croire Frœhner, le Jardin d'Acclimatation où justement Flaubert aimait promener ses rêveries exotiques⁴¹! L'urbanisme carthaginois, avec son décor baroque et son faste ornemental, ne répond pas aux exigences de la vraisemblance historique⁴², mais à une volonté d'exaspération de la théâtralité orientalisante et « barbare »: l'excès a une fonction de déréalisation nécessaire à la scénographie abstraite de l'espace urbain.

La cohérence interne revendiquée par Flaubert comme constitutive de l'illusion romanesque repose ainsi sur des critères tout à fait originaux: il ne s'agit pas de recréer une sorte de vraisemblance référentielle fictive, mais d'imposer une cohérence sémiotique à un ensemble hétéroclite et

37 – Sainte-Beuve, article du 15 décembre 1862, p. 420.

38 – Flaubert, lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Correspondance*, p. 278.

39 – Claudine Gothot-Mersch a montré comment le principe d'induction amenait Flaubert à une restitution des plus hétéroclites: « Au début du mémoire, il part du fait qu'il semble y avoir eu une invasion assyrienne dans la région de Carthage avant l'invasion phénicienne. Non seulement cela lui permet d'emprunter des détails d'architecture ou des "types de têtes" aux monuments assyriens, mais aussi cela justifie à ses yeux l'emprunt à la Bible des noms de mois (par exemple), pour la raison que ces noms ont vraisemblablement été fournis aux Juifs par les Assyriens » (« Document et invention », *Salammbô, histoire, fiction*, pp. 50-51).

40 – Sur cette question, on consultera l'article de Bernard Masson, « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-octobre 1981, pp. 585-596.

41 – Frœhner, dans son article, établit ce rapprochement; Flaubert justement écrit à Melle Leroyer de Chantepie (mais après avoir quasiment achevé son roman): « Deux curiosités charmantes attirent maintenant les gens de goût: le musée Campana et le jardin d'Acclimatation. On peut là rêver, pendant de longues heures, à des époques disparues et à des pays lointains » (lettre du 24 avril 1862, *Correspondance*, p. 212).

42 – « Des temples couverts de tuiles d'or, des escaliers aux marches d'argent ou en bois d'ébène, des vases d'ambre jaune et à bordure de miroirs convexes... et tout cela pour caractériser une époque où les Carthaginois, rançonnés par les Romains, se trouvaient dans le plus complet dénuement! » (Guillaume Frœhner, article cité, p. 1240).

(visiblement) artificiel. Aussi l'urbanisme pyramidal⁴³ de Carthage, perceptible dans l'architecture des bâtiments comme dans la topographie d'ensemble, revêt-il un sens symbolique et structurel : il figure l'organisation hiérarchique de la cité, qui oppose sa verticalité architecturale aux espaces plats et semi-désertiques où errent les Mercenaires – même les cyprès du temple de Tanit sont pyramidaux, apprend-on incidemment par la Correspondance⁴⁴ ! Flaubert emblématise par cette référence à la pyramide tout un mode de civilisation, moderne autant que carthaginois – sous ce rapport aussi *Salammbô* répond à *Madame Bovary* : « Autre figure, la profusion. Non l'abondance somptuaire ou la fantaisie élégante qui rassemble pour disperser et faire naître la surprise de l'inépuisable, mais l'occupation systématique de l'espace ou l'entassement géométrique, mode contrôlé de la profusion, qui associe vanité et rationalité, dépense ostentatoire et économie. L'ingéniosité fabricatrice s'y déploie à partir de stéréotypes socioculturels et de formes habitées par l'inconscient collectif, comme celles du tas ou de la pyramide [...] Nous retrouvons ici des architectures familières : la casquette, la pièce montée, l'objet-obélisque de Binet, un des projets de tombeaux pour Emma. La structure-thème de la pyramide, où se dénonce on ne sait quelle vanité de l'effort constructeur ("Ouvrage inutile", dit le *Dictionnaire des idées reçues*, dont on sait qu'il représente souvent le propre lexique de Flaubert), se rencontre à propos de tout et de rien [...] Le chapitre des Comices lui doit sa disposition à triple étage, dominée par un buste royal piriforme, évocation approximative de la pyramide sociale. »⁴⁵ Très logiquement, les Mercenaires échouent lorsqu'ils tentent à leur tour de maîtriser la construction pyramidale : l'hélépole babélique qu'ils construisent, « pyramidale comme le phare d'Alexandrie [...] haute de cent trente coudées et large de vingt-trois, avec neuf étages allant tous en diminuant vers le sommet » (p. 295), les écrase sous son poids, et c'est significativement sur une pyramide de cadavres que Mâtho livre son dernier combat : « A mesure que les morts tombaient, les autres pour se défendre montaient dessus. C'était une pyramide, qui peu à peu grandissait » (p. 355)⁴⁶.

Une des conséquences de la théâtralité suraccentuée de l'espace romanesque est de doubler l'effet d'illusion par « une forme d'onirisme et de

43 – Au demeurant, la référence à la pyramide est surprenante, car elle brouille la lisibilité du texte en renvoyant indûment à l'Égypte. Rappelons que *Le Roman de la momie* (où, il est vrai, on ne trouve pas de pyramides) est paru en 1857 : c'est sans doute l'œuvre de Gautier qui a obligé Flaubert à déplacer son Orient antique à Carthage.

44 – Flaubert, lettre à Jules Duplan, mai 1857 : « Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté. » (Cité par Claude Mouchard, « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », *Travail de Flaubert*, Points-Seuil, 1983, pp. 167-168).

45 – Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Travail de Flaubert*, p. 27.

46 – Notons que *Salammbô*, non plus que *L'Éducation sentimentale*, ne « fait la pyramide », comme le remarque Flaubert dans sa correspondance... Refus symbolique ?

surréal »⁴⁷, due au détachement et à l'abstraction qu'instaure la scénographie. La ville de Carthage, toute de pierre et de métal, se dissout ainsi par moments en une fantasmagorie mouvante et angoissante – dès le premier chapitre, le palais d'Hamilcar n'apparaît aux Mercenaires qu'à travers les fumées, les vapeurs et les effets de miroirs déformants, si bien que la précision dans le rendu archéologique se dilue dans le « bougé » de la représentation: « Dans le jardin d'Hamilcar, ils voient des “colonnes barbouillées de cinabre” comme des “colonnes sanglantes”, tachées par quelque meurtre mystérieux. »⁴⁸ Les monuments de Carthage superposent à leur sémiotique officielle une mémoire de sang lisible pour les seuls Barbares – ainsi des Baléares massacrés à 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 » (p. 98). Mémoire fugitive et fragile, effacée aussitôt qu'apparue, mais toujours susceptible de venir se surimposer à l'urbanisme monumental racontant la grandeur de Carthage: parce qu'il s'en fait le dépositaire, le roman constitue un contre-mémorial évoquant ce que l'Histoire officielle des élites carthaginoises évacue par le silence – avant d'être elle-même effacée par l'Histoire des (nouveaux) vainqueurs, celle de Rome dont nous sommes les héritiers.

Radicalement décentré, fondé sur le vide des sources et les silences de l'historiographie, le « mirage carthaginois » de Flaubert constitue un dispositif original et très efficace. L'archéologie fictive de *Salammbô* construit une cité étrange dont l'exotisme théâtralement barbare révèle une familiarité troublante avec les métropoles de la modernité européenne; Carthage, ville en même temps qu'État, apparaît comme un modèle quasi-abstrait révélant la manière dont une civilisation fabrique et travaille sa propre histoire. L'urbanisme monumental, éminemment politique, forme un écran où la mémoire des villes se projette autant qu'elle se dérobe; sur-sémiotisé, l'espace urbain tient un discours biaisé et contradictoire dont les logiques tiennent aux idéologies et aux représentations tout autant qu'aux faits et événements dont il est censé témoigner. En ce sens, l'écriture romanesque elle-même fait partie de la construction de mémoire qu'elle interroge, et fait œuvre d'archéologie critique: « Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'ai fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage et dans saint Antoine une peinture exacte de l'alexandrinisme? Ah! non! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui. »⁴⁹

47 – Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 25.

48 – Gisèle Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, p. 169.

49 – Flaubert, lettre à Hennique, 2-3 février 1880.

