

HISTOIRE, LITTERATURE ET MYTHE DANS *SALAMMBO* DE FLAUBERT
ET *LA MEDITERRANEE* DE BRAUDEL

By

SUZETTE BAHAR

B.A., University of Tel Aviv, 1986

M.A., University of Tel Aviv, 1988

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Department of French)

We accept this thesis as conforming
to the required standard.

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

May 1996

© Suzette Bahar, 1996

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of

French

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date

October the 10th 1996

Résumé

Le présent travail traite de deux champs d'étude: l'histoire et le mythe littéraire. Il tâche de démontrer que, malgré la grande séparation proclamée au XIXe siècle entre l'histoire et la littérature (car, avant le XIXe, l'histoire faisait part du domaine de la littérature) et l'annonce de l'histoire comme science épistémologique autonome au XXe, ce divorce n'a jamais vraiment eu lieu. L'itinéraire du travail s'organise en fonction de cette démonstration:

Le premier chapitre analyse certains textes historiques du XIXe siècle sous l'optique de quelques critiques contemporains et montre que l'écriture de l'histoire reste toujours, en dépit de la division voulue et annoncée au XIXe, sous l'emprise de la littérature.

Les deux chapitres suivants étudient le corpus du présent travail: *Salammbô* de Flaubert, récit historique romanesque (1863) et *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Braudel, ouvrage historique (1949). Je montre que dans un premier temps, ces deux livres, que tout semble opposer de prime abord, suscitent à un siècle d'intervalle une critique quasi analogue. Ensuite, par une analyse spatio-temporelle de ces deux textes, je tâche de prouver qu'à côté de leur caractère historique, ils sont porteurs d'une seconde dimension qui relève du mythique. Cette dimension exprime dans les deux livres une certaine nostalgie des origines, d'où une vision différente de

l'histoire.

Si l'écriture de l'histoire au XIXe véhicule encore, malgré la division proclamée, des relents littéraires et si deux textes historiques peuvent à la limite être envisagés dans une perspective mythique, que deviennent les oppositions binaires histoire/littérature, histoire/mythe? Cet héritage que nous lègue le XIXe siècle et dont on a du mal à se défaire, est-il un leurre? Ou bien, la séparation entre l'histoire et la littérature n'est-elle que le résultat de l'esprit taxinomique du XIXe? Dans ce cas, que pensent et proposent les historiens contemporains et les critiques de la nouvelle poétique de l'histoire qui, tout en admettant l'intrusion de la fiction dans l'écriture de l'histoire, veulent quand même préserver les catégories? Voilà les questions que ce travail soulève.

TABLE DES MATIERES

Résumé		ii
Table des Matières		iv
Remerciements		vi
Chapitre I	Introduction	1
Chapitre II	Littérature et histoire	22
Chapitre III	<i>Salammbô</i>	51
	I. La réception critique	52
	II. L'histoire soumise à une esthétique visuelle	67
	A. La thématique spatiale	69
	1. Le plan de la description	72
	2. Une architecture fictive	74
	3. La symétrie et la béance	75
	4. L'écho et l'échelle	80
	B. L'espace du récit	82
	1. Les situations symétriques	82
	2. Le parcours du zaïmph	83
	3. Les noces	87
	III. Le Mouvement	91
	A. L'attraction de Carthage	92
	B. La stratégie de Hamilcar	99
	C. Le resserrement de l'espace	104
Chapitre IV	<i>La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II</i>	117
	I. La réception critique	118
	II. Géographie et description de la Méditerranée braudellienne	130
	A. La dilatation des frontières	130
	B. La spécificité de l'espace inétendu	140
	1. Le chaos	141
	2. Le souk	146

III. Le mouvement régisseur du temps et de l'espace méditerranéens	156
A. Les transhumances	159
B. Le nomadisme	163
C. La navigation	167
Conclusion	177
Bibliographie	192

Remerciements

Je remercie les membres de mon comité Sima Godfrey et Floyd St. Clair pour leur soutien et leur travail pendant toute la période de ma thèse. Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de thèse Ralph Sarkonak pour son aide, son honnêteté professionnelle et intellectuelle dans la réalisation de mon projet. Je voudrais souligner ma confiance en lui, dans sa capacité à diriger plusieurs thèses à venir. Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance à ma famille pour leur grand support durant tout le temps de mon travail.

CHAPITRE I

Introduction

Salammô seule conserve son charme mystérieux de figure chryséléphantine, l'or et les diamants qui la parent défient le temps, ses parfums ne sont pas éventés, ses flammes brûlent toujours. Poème unique dans la littérature française.¹

Essayons de dire, de haut, en quoi ce livre excellent [*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*], ce parfait ouvrage d'historien possédant à fond son beau métier, est bien autre chose, et bien plus encore, qu'un chef-d'oeuvre professionnel.²

Pourquoi mettre ensemble ces deux citations qui commentent, chacune à sa façon et à un siècle d'intervalle, deux oeuvres qui pourraient sembler complètement, absolument différentes? *Salammô* de Gustave Flaubert (1863), un roman historique, et *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Fernand Braudel (1949), une étude historique³, sont les deux

¹ Jacques Suffel, Préface, Flaubert, *Salammô* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964 [1863]) 23. Toutes les citations sont tirées de cette édition. La pagination sera indiquée dans le texte entre parenthèses.

² Lucien Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*», *Revue Historique* 203 (1950): 216.

³ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris: Armand Colin, 1990 [1949]). Toutes les citations sont tirées de cette édition. La pagination sera indiquée dans le texte entre parenthèses.

oeuvres disparates en question et la raison de leur mise ensemble c'est qu'elles constituent le corpus de la présente étude.

Pourquoi et comment associer, englober dans un seul travail deux livres que tout semble opposer? Quels peuvent être les rapports associatifs qui lient deux textes qui apparemment n'ont en commun que leurs résonnances historiques? Mettre ensemble *Salammbô* de Flaubert, un récit romanesque publié en 1863 qui met en scène l'exotisme de l'Antiquité et d'une civilisation disparue, avec *La Méditerranée* de Braudel, une étude historique publiée en 1949 qui raconte, soupèse et structure la mer intérieure au XVIIe siècle, pourrait apparaître incongru de prime abord. *Salammbô*, une fiction tout en couleur, où l'imagination du romancier s'égare dans les fastes de l'Antiquité et les amours tumultueuses des protagonistes, pourrait sembler un choix étrange, voire périlleux, à côté d'un récit historique censé être l'expression exacte d'un passé vécu. Que peut faire l'exotique «figure cryséléphantine» à côté d'une étude qui a été qualifiée de «chef-d'oeuvre professionnel»⁴?

Pourtant, ces deux oeuvres étrangères l'une à l'autre dans leur forme comme dans leur contenu ont suscité, à un siècle près, une réception critique très similaire. En dépit de l'accueil chaleureux des deux livres en ce qui concerne la qualité de l'écriture et de l'érudition, les critiques de l'époque restent sceptiques, voire hostiles, en ce qui concerne la portée, le message historique, bref l'«historicité» de ces deux livres.

⁴ Suffel, Préface 23.

C'est ainsi que Jules Lemaître commente *Salammbô*: «'les critiques ont hésité sur la nature de l'oeuvre: roman historique? épopée? De Lemaître à Jacques Suffel, c'est le mot poésie qui revient le plus souvent. [...] Ce livre est bien de la même main que *Madame Bovary*' »⁵. Albert Thibaudet de son côté parle d'un style qui «'a pour corps la force intelligente, condensée et comme épigrammatique de Voltaire et de Montesquieu, et pour âme un souffle oratoire, discipliné à la Chateaubriand' »⁶.

La critique est plus indulgente pour *La Méditerranée*. On reconnaît sa valeur historique, mais cela n'empêche pas François Fourquet d'intituler une section de son article sur cet ouvrage, «Braudel, un savant? Non: un artiste!»⁷. Poursuivant sur le même ton, Fourquet dit que l'ouvrage de Braudel «se présente comme une suite inépuisable d'exemples, d'anecdotes [...] bref de la description pure, du récit pur. Une méfiance constante de toute théorisation»⁸. Lucien Febvre, disciple et ami de Braudel, ne manque pas non plus de vanter la qualité de l'écriture. «On lit dix lignes, vingt lignes, ou trente. On est frappé aussitôt par leur tenue. De l'originale vigueur d'un style nuancé qui ne fuit

⁵ Cité par Paul Jolas, «*Salammbô*»: *Flaubert* (Paris: Larousse, 1972) 178.

⁶ Ibid. 182.

⁷ François Fourquet, «Un nouvel espace-temps» in *Lire Braudel* (Paris: La Découverte, 1988) 89.

⁸ Ibid. 91. Il faut prendre en considération le fait que *La Méditerranée* a été rédigé pendant la Deuxième Guerre dans une prison militaire de Lübeck, sans notes, ni archives. Cela pourrait, expliquer le caractère descriptif de l'ouvrage.

pas les formules bien frappées (elles abondent)»⁹. On admire «la richesse d'une imagination sans faille», dit-il¹⁰. Ces deux oeuvres semblent inviter l'admiration de la critique plus par leur qualité artistique que par leurs caractère proprement historique¹¹. Autrement dit, la critique reste plus sensible à la teneur de leur style qu'à leur historicité.

Cette critique est-elle justifiée? Ou plutôt, est-elle suffisante? Se peut-il que ces deux chefs-d'oeuvres aient réellement manqué à leur mission historique? Ou bien, faut-il considérer cette confusion de la part de certains critiques comme la conséquence d'une compréhension erronée ou d'une conclusion trop hâtive? Car dès l'abord, les deux livres, l'un romanesque, l'autre discursif semblent faire signe, à côté de leur dimension historique, dans une autre direction. C'est comme si les deux textes doublaient l'histoire qu'ils sont chargés de transmettre d'une notion supplémentaire qui demande à être explorée.

Dans *Salammbô*, le lecteur retrouve, dès les premières lignes, ce qu'il attend d'un roman historique. Comme prévu, le récit s'ouvre sur un temps historique: «C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. Les soldats qu'il avait commandés en Sicile se donnaient un grand festin pour célébrer le

⁹ Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*» 216.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Toutefois, il ne faut pas oublier ici de rendre hommage à Braudel -- comme on va plus tard le constater -- pour sa participation particulière au monde de l'histoire et pour la nouveauté (l'étude de l'histoire en plans étagés) qu'il y apporte.

jour anniversaire de la bataille d'Eryx» (28). Mais alors que le récit est supposé exploiter et intensifier le thème de la guerre, un glissement se produit. La guerre est oubliée, et c'est la fête, le festin -- comme l'indique le nom du chapitre -- qui prédomine. Dans ce festin, tous les dépassements qui transgressent l'ordre sont permis¹². Les déguisements carnavalesques, les attitudes qui révèlent un retour à l'animalité ne manquent pas d'évoquer, comme le dit Roger Caillois, le «déchaînement collectif qui caractérise les anciennes frairies»¹³. Rien n'y manque: un «peuple agité et bruyant»¹⁴, «l'excès» et la «bombance», «l'ingestion de nourriture, la beuverie»¹⁵. Cette fête, qui est comme un «recours au sacré»¹⁶, ne manque pas de rappeler le chaos qui s'oppose à l'ordre du monde et, comme le dit Mircea Eliade, la «tendance vers la purification, la nostalgie du paradis perdu de l'animalité»¹⁷. Cette situation, qui provoque des états d'excès et qui pour ainsi dire transgresse l'ordre du monde, peut en l'occurrence refléter une certaine nostalgie du chaos originel, une nostalgie des origines; à la limite il s'agit d'une fête

¹² Voir *Salammbô*, Chap. I: Le Festin.

¹³ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (Paris: Gallimard, 1950) 124.

¹⁴ Ibid. 123

¹⁵ Ibid. 124

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* (Paris: Gallimard, 1969) 110.

orgiaque qui symbolise le «sacré de transgression»¹⁸. Pourquoi commencer un livre par une fête orgiaque, sinon pour avertir et préparer éventuellement le lecteur à accueillir une autre dimension qui dépasserait celle dont le livre se charge de divulguer? Flaubert veut-il, par ce premier chapitre qui glisse vers un autre axe de signification, insinuer une orientation de lecture qui pourrait aussi bien s'appliquer au reste du livre?

Le cas est similaire pour *La Méditerranée*. Dans la célèbre Préface du livre de Braudel, alors que conformément à tout travail d'érudition, on s'attend à une introduction conventionnelle, adéquate au sérieux de l'ouvrage, l'historien parle de son projet en termes d'un idéal rempli de «joie» et de «lumière»: «l'idéal serait sans doute, comme les romanciers¹⁹, de camper le personnage [la Méditerranée] à notre gré, de ne jamais le perdre de vue, de rappeler sans cesse sa grande présence» (10). Par cette déclaration, qui exprime la nostalgie d'une liberté qu'il estime réservée au romancier, Braudel fait déjà entrevoir un travail «différent» et manifeste le désir d'échapper à toute contrainte, à toute gêne conventionnelle. Il prévoit une Méditerranée «qui échappe aux problèmes de l'encadrement» (11) et qui s'expose à tous «les dangers d'une nouveauté» (12). Braudel envisage plutôt «un personnage hors série», qui projette une histoire «presque hors du temps» (13). Si *La Méditerranée* se veut l'exemple d'une histoire hors série,

¹⁸ Caillois, *L'Homme et le sacré* 121.

¹⁹ C'est moi qui souligne.

hors du temps et hors de l'espace qui lui était assigné, s'il échappe à nos mesures coutumières, il se peut que Braudel aspire à une autre Méditerranée, à un renouvellement complet de l'histoire. Si c'est cela, cet élan pourrait -- à son tour -- être interprété comme un nouveau retour aux origines, le désir d'un renouveau, d'une nouvelle naissance. Est-il possible que ces deux oeuvres historiques offrent, programment et demandent un protocole de lecture axé sur une approche mythique? Cela pourrait expliquer, dans un sens, le malaise et l'incompréhension de certains critiques qui, peu sensibles à cette dimension particulière des deux oeuvres, cherchaient à les évaluer uniquement d'après leur non-conformité aux critères que commandent le roman historique et l'écriture de l'histoire²⁰. Les critiques auraient méconnu ainsi la possibilité d'une autre dimension qui pourtant se laisserait entrevoir dès l'abord des deux textes.

Les personnages mis en scène par le déroulement du récit et de l'histoire qu'il relate, problématisent encore plus les questions

²⁰ Je souligne ici -- pour le cas de *Salammbô* -- qu'il y a une proximité, ou si l'on veut un parallélisme entre les critères que commandent le roman historique et ceux que dicte l'historiographie au XIXe siècle. Je rappelle à ce propos le débat entre deux critiques Lionel Gossman et R. G. Collingwood. Gossman entre en dialogue avec Collingwood qui avance une série d'arguments ayant pour tâche de différencier les deux types d'écriture: l'histoire et la fiction. Gossman lui oppose une contre-argumentation qui établit leur similitude. Voir Lionel Gossman, «History and Literature» in *Between History and Literature* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990) 227-56. Cette analogie entre les deux types d'écritures crée une sorte de mentalité, ou une psychologie historique globale. Je vais reprendre le propos des critères historiques dans les chapitres qui portent sur *Salammbô* et sur *La Méditerranée*.

soulevées par ces deux oeuvres. Alors qu'on s'attend à des personnages «historiques», c'est-à-dire des spécimens typiquement représentatifs de l'époque narrée, on retrouve, dans le livre de Flaubert, Salammbô, qui est l'incarnation de la lune Tanit²¹, et Mâtho, la personnification du soleil Moloch²², le personnage historique chez eux se dédouble en figure sidérale. Dans *La Méditerranée*, c'est le «personnage» même de la mer intérieure, comme l'appelle Braudel, qui échappe aux mesures conventionnelles. Tel le héros mythique, «il», [le personnage de la Méditerranée] n'a point une histoire simple qui débute tout bonnement par: «'il est né le...'» (10) et qui se développe en longueur. Ajoutons à cela que l'humanité ou les masses primitives qui envahissent le corps du récit braudellien renchérissent sur les questions que soulève le texte. Car alors que ces personnages étaient censés représenter l'époque de Philippe II, ils évoquent plutôt les hommes des sociétés archaïques. Les protagonistes qui traversent, par leur présence quasi irréelle, le récit de Flaubert, tout comme la foule anonyme et préhistorique qui meuble et décide du déroulement du livre de Braudel, seraient-ils posés

²¹ Flaubert écrit à propos de Salammbô: «c'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. Ses prunelles semblaient regarder tout au loin au-delà des espaces terrestres» (36). Salammbô semble être la manifestation terrestre de la lune Tanit.

²² Flaubert dit à propos de Mâtho: «à présent le génie de Molock l'envahissait. [...] il exécutait des choses épouvantables, s'imaginant obéir à la voix d'un Dieu» (180). Voir à ce propos Philippe Sellier, *Le Mythe du héros* (Paris: Bordas, 1985) 16-17. Sellier évoque «la solarité du héros». Celui-ci semble toujours imaginé avec des traits empruntés au soleil.

là gratuitement? Toute cette masse de personnages chez Braudel et chez Flaubert jouent-ils le rôle de simples figurants, ou bien en seraient-ils plutôt porteurs d'une valeur fonctionnelle?

La structure répétitive des deux récits pourrait être interprétée aussi par le mythe de l'éternel retour, qui, tout en prenant possession du texte, met en valeur, à son tour, cette dimension. Je propose de démontrer que ces deux textes invitent une appréciation aussi mythique que historique.

La présente étude se donne pour but de répondre à la question de savoir comment *Salammbô* et *La Méditerranée* confirment ou non cette hypothèse, comment, à côté de leur statut historique, ils sont aussi porteurs d'une dimension mythique qui évacue paradoxalement le sens historique qu'ils sont supposés véhiculer.

Salammbô et *La Méditerranée* incarnent-ils un concept qui va à l'encontre de ce qu'ils semblent prétendre raconter, c'est-à-dire l'histoire? L'histoire peut-elle «cohabiter» avec son autre, le mythe? Cette question en entraîne une autre, plus vaste, une question qui risque d'ébranler les solides assises historiques établies depuis plus d'un siècle. Se peut-il que l'histoire elle-même ne puisse pas échapper au mythe? Voilà les questions plus larges qu'ouvre ma recherche.

Cependant, pour envisager les rapports entre l'histoire et le mythe et à la limite l'impossibilité à l'histoire d'échapper à l'emprise du mythe, il faut considérer, en premier lieu -- vu les

analogies entre la littérature et le mythe²³ -- les liens entre la littérature et l'histoire. Le premier grand point d'interrogation qui se présente alors, et par lequel tout se déclenche, est le suivant: qu'en est-il des rapports entre l'histoire et la littérature, de ces rapports qui ont nourri toute une polémique au XIXe siècle? Si deux textes historiques, au sens large du terme, peuvent prétendre et à la limite offrir une lecture mythique, qu'est-ce qui advient de la grande séparation entre la littérature et l'histoire qui s'était effectuée au XIXe siècle? L'écriture de l'histoire au XIXe siècle, se libérant de la littérature, se déclarait désormais comme une science vouée à la seule vérité des faits, comme un savoir épistémologique autonome²⁴. Cette division fut-elle un

²³ Lorsque l'on parle des analogies qui unissent la littérature et le mythe, il faut tenir compte du fait que le mythe se développe et s'organise autour des structures du langage. «La pensée mythique, écrit Claude Lévi-Strauss, édifie des ensembles structurés au moyen d'un ensemble structuré, qui est le langage» (Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [Paris: Plon, 1962] 32). «C'est pourquoi le mythe, par une évolution fatale, tend à s'identifier avec la littérature, il l'engendre et la nourrit de sa substance; il est en lui-même 'une forme littéraire potentielle' et devient 'un principe structural informant de la littérature', un élément de l'organisation sémantique du récit et du discours.» (Marc Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau: univers mythique et cohérence, Langages*, Introduction [Neuchâtel: La Baconnière, 1978] 10). Au-delà de leurs différences, le mythe littéraire et le mythe sont unis par d'incontestables analogies. Eigeldinger ajoute que «le mythe littéraire assure la pérennité du mythe par l'incarnation dans le langage de manière qu'ils consevent tous deux une valeur archétypale. Il témoigne de la vertu créatrice du verbe, attaché à manifester la présence du sacré» (10).

²⁴ Il faut noter qu'avant le XIXe siècle, l'histoire faisait partie du domaine de la littérature. «History was a branch of literature» précise Lionel Gossman en parlant des siècles qui précèdent le XIXe siècle. «History writing was viewed as an art of

leurre? L'histoire a-t-elle jamais pu se séparer de la littérature? C'est ce que je vais étudier dans le premier chapitre du présent travail, avant d'entamer l'étude du corpus. Je propose de commencer par examiner les rapports entre la littérature et l'histoire. Il sera fructueux de voir si, malgré la division proclamée entre ces deux disciplines -- division qui désormais les catégorise comme une parfaite opposition binaire -- et malgré l'établissement de l'histoire comme une discipline autonome, l'histoire a jamais pu se défaire de la littérature. Il serait utile de constater si malgré toutes les résolutions et la volonté d'échapper à la part d'imagination, d'irrationalité et de rêve qui habitait son domaine avant son divorce avec la littérature, l'histoire a pu être et rester fidèle à son autonomie. C'est ce que j'entends étudier en analysant certains textes des grands historiens du XIXe siècle sous l'éclairage de quelques critiques contemporains. Ce n'est qu'après cette démonstration que je passerai à l'étude détaillée des deux principaux textes du corpus, afin de déterminer leur dimension mythique. Cela nous permettra d'apporter un regard supplémentaire sur le divorce problématique entre la littérature et l'histoire. Les deux textes à l'étude, *Salammbô* et *La Méditerranée*, vont en fait servir d'agent intermédiaire à la réalisation de ce constat qui constitue l'essentiel de mon propos.

presentation rather than a scientific inquiry, and its problems belonged therefore to rhetoric rather than epistemology.» (Lionel Gossman, «History and Literature. Reproduction or Signification», *The Writing of History*, ed. Robert Canary et Henry Kosicki [Madison: University of Wisconsin Press, 1978] 3-4).

Les deux chapitres suivants seront consacrés à l'analyse des deux textes à l'étude. Une première lecture de ces textes est révélatrice du mythe de l'origine étudié de près par Eliade²⁵ et aussi de celui de l'éternel retour de Nietzsche, repris par le même mythologue.

La pensée de Nietzsche et, toujours dans la foulée d'Eliade, quelques réflexions de Roland Barthes (dans *Mythologies* et dans *Le Plaisir du texte*²⁶) et de Claude Lévi-Strauss (dans *Le Cru et le cuit*²⁷) vont alimenter la théorie du mythe qui sera adoptée ici.

Lévi-Strauss dit que «l'étude des mythes pose un problème méthodologique, du fait qu'elle ne peut se conformer au principe cartésien de diviser la difficulté en autant de parties qu'il est requis pour la résoudre»²⁸. Pour cette raison, j'ai opté pour la définition d'Eliade, qui, tout en soulevant le problème, tâche d'y apporter une solution. C'est ainsi qu'Eliade commente le mythe:

Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. D'ailleurs, est-il même possible de trouver une seule définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes [...]?

²⁵ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines* (Paris: Gallimard, 1971).

²⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957) et *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973).

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit* (Paris: Plon, 1964) 21.

²⁸ Ibid. 13.

Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante: le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements» [...]. C'est donc toujours le récit d'une «création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté.²⁹

Le récit des origines trahit pour les intellectuels, comme le dit Eliade, «le désir de revenir en arrière et de retrouver leur *histoire primordiale*, leurs 'commencements absolus'»³⁰. «Or», poursuit Eliade, «ce désir d'un retour aux origines, d'un recouvrement d'une situation primordiale, dénote également le désir de recommencer l'histoire, la nostalgie de revivre la béatitude et l'exaltation créatrice des 'commencements'; bref, la nostalgie du Paradis terrestre»³¹, de l'harmonie parfaite.

Pour sa part, le mythe de l'éternel retour annonce un devenir sans finalité, de sorte qu'il n'y aurait ni finalité cosmique ni finalité historique -- rien qu'une éternelle récurrence.

L'éternelle récurrence offre, d'après Nietzsche, une affirmation radicale du temps et du devenir, l'idée que tous les aspects de la vie retournent constamment, en un nombre infini de fois. De là le refus de Nietzsche de toute notion de progrès orienté vers un but, vers une fin.

Pierre Chassard, qui a travaillé sur l'idée du finalisme en

²⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris: Gallimard, 1963) 16-17. (C'est Eliade qui souligne.)

³⁰ Eliade, *La Nostalgie des origines* 167 (C'est Eliade qui souligne.)

³¹ Ibid.

histoire, remarque que contrairement au mouvement hégélien de l'Idée progressant par tirades uniformes vers le savoir absolu, le devenir pluralisé de Nietzsche n'est point orienté vers une fin, vers un sens, une fin étant toujours un sens³². En effet, c'est ainsi que Nietzsche commente sa pensée: «[if] the world had a goal, it must have been reached. If there were for it some unintended final state, this also must have been reached. [...] the world has no goal, no final state, and is incapable of being»³³. Pour Nietzsche, le monde est constitué par une pluralité de centres de domination: «[t]his world: a monster of energy, without beginning, without end»³⁴. «Everything becomes and recurs eternally -- escape is impossible --»³⁵, dit-il.

En fait, le mythe de l'éternel retour devient une autre manifestation du mythe de l'origine. Selon Eliade:

Une forme quelle qu'elle soit, du fait même qu'elle existe comme telle et qu'elle dure, s'affaiblit et s'use; pour reprendre de la vigueur, il lui faut être réabsorbée dans l'amorphe, ne serait-ce qu'un seul instant; être réintégrée dans l'unité primordiale dont elle est issue; en d'autres termes, rentrer dans le «chaos».³⁶

C'est le retour cyclique «de ce qui a été auparavant», la

³² Voir Pierre Chassard, *Nietzsche: finalisme et histoire* (Paris: Copernic, 1977) 108-09.

³³ Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Random House, 1967) paragr. 1062 546.

³⁴ Ibid. paragr. 1067 550.

³⁵ Ibid. paragr. 1058 545.

³⁶ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 107.

«répétition d'un geste archétypal»³⁷. Cet éternel retour trahit, comme le souligne Eliade, «une ontologie non contaminée par le temps et le devenir»³⁸, un temps, qui parce que cyclique, annule son caractère supposément irréversible. Eliade rejoint la pensée de Nietzsche en disant que «le devenir des choses qui reviennent sans cesse dans le même état est par suite implicitement annulé et on peut affirmer que le monde reste sur place»³⁹. Le philosophe et le mythologue ne manquent pas ainsi de mettre le point sur le caractère répétitif et statique du mythe qui, du fait de son éternelle récurrence, annule toute finalité. Il importe de voir comment *Salammbô* et *La Méditerranée* reflètent ces aspects du mythe.

Après avoir donné un aperçu de la réception critique des deux oeuvres -- travail qui se révèle pertinent pour mon propos --, je passerai à l'analyse de *Salammbô* et de *La Méditerranée*. Cependant, vu l'ampleur de ce dernier ouvrage (1.222 pages), l'analyse portera sur la première partie, qui est intitulée «La part du milieu», celle qui concerne les rapports de l'homme avec son milieu.

L'analyse des deux oeuvres en question prendra la forme d'une étude de leur espace textuel. C'est à partir de là, et non seulement à partir du fil de la narration, que je veux démontrer comment ces deux oeuvres répondent au modèle mythique

³⁷ Ibid. 108. (C'est Eliade qui souligne.)

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

conceptualisé par Eliade.

Gérard Genette disait qu'«on peut aussi, on doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace»⁴⁰.

J'ai opté pour cette pensée qui sied parfaitement à mon propos. Car le caractère répétitif, réversible, à la limite descriptif des deux textes, ainsi que le thème de l'inaccomplissement qui les marque, les libère de l'exigence d'une lecture linéaire, successive. La compréhension profonde de ces deux textes demande plutôt une saisie globale de leur espace narratif, une sorte d'appréhension simultanée de leur surface textuelle. Une analyse de l'espace mis en scène par ces deux oeuvres nous permettra d'être plus attentifs à la disposition atemporelle et réversible des mots, des phrases; aussi pourra-t-on avoir sur ces deux oeuvres, une vue d'ensemble qui nous permettra, pour ainsi dire, de les posséder dans leur totalité. Cela nous ramène à ce que dit Roland Barthes à propos de l'entrée de l'énonciation dans l'énoncé historique. Barthes explique que la présence, dans la narration historique, des signes explicites de l'énonciation, complique le temps chronique de l'histoire. L'énonciation vise à «'déchronologiser'» le «'fil'» historique, en restituant un temps non pas linéaire mais profond, paramétrique⁴¹. C'est le cas de ces deux textes qui se présentent plus comme une énonciation que comme un énoncé historique. Cette situation les dispose non pas à

⁴⁰ Gerard Genette, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969) 43.

⁴¹ Roland Barthes, «Le discours de l'histoire», *Poétique* 49 (1982) [1967]: 15.

une lecture progressive, mais à une attention qui se ramifie dans toutes les directions à la fois, sensible au jeu des signes qui se déploient simultanément, à travers tout l'espace.

L'analyse détaillée des deux récits va s'effectuer d'après l'étude de l'espace littéraire entreprise par Gérard Genette dans le troisième chapitre de *Figures II*⁴². Genette affirme qu'il y a des «traits de spatialité qui peuvent occuper ou habiter la littérature [comme par exemple la description des lieux, des paysages, ou la fascination de l'espace, l'illusion d'être transporté dans des contrées inconnues], mais qui peut-être ne sont pas liés à son essence, c'est-à-dire à son langage»⁴³. Selon Genette, le langage semble «plus apte à 'exprimer' les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes»⁴⁴. Ainsi le langage peut-il spatialiser toute chose⁴⁵. La spatialité du langage «se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée, dans l'oeuvre littéraire, par l'emploi du texte

⁴² Genette, «La littérature et l'espace» in *Figures II* 43-48.

⁴³ Ibid. 44.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Selon Genette, on peut percevoir la spatialité du langage si on considère le langage comme un système de relations différentielles, «où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents ou voisins.» (Ibid. 45.).

écrit»,⁴⁶ dit Genette. C'est comme si le texte écrit devenait le simple instrument de notation de la parole, de tout acte de parole.

Les traits de spatialité qui caractérisent les deux textes de mon corpus sont effectivement issus de la texture même du langage. Je propose d'étudier non pas la somme des énoncés, mais plutôt le poids de l'écriture, son empreinte sur la matière spatiale, concrète du texte. Et comme «la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage»⁴⁷, c'est donc la spatialité du langage qu'il incombe de déchiffrer dans les deux textes. Il s'agit, comme le dit Genette, d'«une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée [...] représentative et non représentée»⁴⁸. C'est en tenant compte de tous les attributs de cette spatialité littéraire, que je vais étudier l'espace propre à *Salammbô* et à *La Méditerranée*. Je propose de démontrer comment l'espace parle en eux, pour eux, la façon dont il agit pour se donner comme la représentante virtuelle de leur dimension mythique.

Si l'on associe le langage littéraire au langage pictural, la remarque suivante de Genette justifie la démarche spécifique de considérer la spatialité d'un texte écrit. En parlant de peinture Genette souligne:

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid. 44.

Ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne.⁴⁹

Genette propose deux espaces emboîtés: d'un côté une représentation de l'étendue du texte et de l'autre, une représentation qui constitue la structure même du récit, en quelque sorte son architecture, et qui s'accomplit dans cette même étendue proposée par le texte. Ce que Genette souligne à propos de l'architecture est révélateur à ce sujet:

Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace: il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle, et (dans la mesure où tout art vise essentiellement à organiser sa propre représentation) qui parle d'elle.⁵⁰

Ainsi se résume le cheminement de mon travail: étudier l'espace de l'aventure flaubertienne et celui de la traversée méditerranéenne. Faire parler les deux espaces spécifiques à chaque texte: le premier, qui constitue la toile de fond, et le second, qui vient s'imprimer sur le premier. Il m'incombe, dans un premier temps, de distinguer les deux espaces, de les différencier, pour ensuite constater la façon dont ils se déploient et se complètent. La thématique du texte constitue le premier espace. Ensuite, les structures ou figures -- ces figures qui sont pour Genette «le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens»--⁵¹ vont donner

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid. 47.

forme au second espace inscrit sur le premier, qui s'étend en quelque sorte au ras même du texte. C'est en analysant ces deux étendues textuelles que je tâcherai de mettre en évidence la dimension mythique que les deux oeuvres historiques véhiculent en sourdine.

Prétendre que *Salammô* et *La Méditerranée* se prêtent à une même critique, qu'elles demandent toutes deux, pour la mise à jour de la portée mythique, une analyse spatiale entreprise selon la même méthode analytique -- cela peut impliquer un engagement vis-à-vis des deux textes. Je veux dire par là que cette série de points communs et d'analogies incite à considérer la possibilité d'une ressemblance sûre qui unirait les deux livres. *Salammô* et *La Méditerranée* peuvent-ils soutenir une comparaison en bonne et due forme, formelle comme conceptuelle? Jusqu'où peut-on pousser ces affinités? En admettant que les deux textes véhiculent une dimension mythique, le mythe fonctionne-t-il de la même manière dans les deux cas? Quelles peuvent être les résultats et conséquences engendrés par les attouchements du mythe et de l'histoire chez Flaubert comme chez Braudel? Voici le premier point que j'espère établir au bout de ma recherche. De là peuvent dépendre et découler les grandes questions: qu'en est-il, qu'advient-il des oppositions binaires histoire/littérature, histoire/mythe? Si ces deux textes historiques sont effectivement porteurs d'une seconde dimension, d'un concept qui va à l'encontre de tout ce qui semble faire leur historicité et de surcoût les apparente, qu'en est-il de la «grande» séparation qui

avait provoqué de vives controverses, soulevé de maintes discussions au XIXe siècle? Et enfin, conséquemment à toutes ces questions, la plus grande, celle qui sous-tend tout le présent travail: l'histoire peut-elle jamais, a-t-elle jamais pu échapper à l'emprise du mythe et de la littérature?

CHAPITRE II

Littérature et histoire

Depuis la montée du structuralisme et du post-structuralisme, une certaine confusion se fait sentir dans le domaine de l'historiographie. La discussion tourne autour des rapports entre littérature et histoire. Cette confusion ne cesse de s'intensifier dans les années récentes. Pour mieux exposer le foisonnement des questions, projets, propositions et théories -- cette activité que je nommerais volontiers la poétique du savoir historique --, il est nécessaire de remonter au XIXe siècle, période où s'effectue la grande séparation entre la littérature et l'histoire. C'est en analysant les oeuvres des grands historiens de cette époque que je vais tâcher de démontrer comment le projet historique du XIXe siècle, qui ambitionnait une écriture purifiée de tout relent littéraire, donne lieu à une praxis textuelle qui se glisse, à son insu, dans les entrelacs du discours historique. Je compte étudier la confusion qui caractérise, depuis le XIXe siècle, les rapports entre la littérature et l'histoire.

Au XIXe, siècle où l'histoire s'affirme comme l'exigence d'un savoir libéré de toute touche littéraire ou imaginative, on retrouve l'exemple de François Guizot, historien et philosophe (1787-1874), qui conçoit l'histoire comme un processus rationnel qui demande à être traité à partir des «faits» et de leur

enchaînement causal dans la série d'événements historiques¹: il refuse ainsi l'histoire qui se présente comme une simple narration qui se perd dans des détails pittoresques relevant d'une approche littéraire et imaginaire. Par exemple, il réaffirme la Révolution française comme point de repère d'une histoire qui reste à expliquer et non à reconstruire à partir de ce grand événement. Il ne voit pas l'avènement de la Révolution comme une rupture totale, voire la naissance d'un nouvel ordre; il ne lui attribue pas des causes circonstancielle non plus. Il la conçoit plutôt comme l'aboutissement d'un lent processus historique. Guizot, comme le constate René Rémond, «ne croit pas que de grands événements puissent sortir d'une simple rencontre de circonstances fortuites. Si accident il paraît y avoir, c'est qu'il avait rendez-vous avec l'histoire»². Guizot, dans son premier *Essai sur l'Histoire de France* (1823), affirme:

¹ D'une manière générale, l'historiographie française du XIXe siècle se répartit selon deux groupes d'historiens. La première partie du siècle sera marquée par le romantisme ou la tradition descriptive, la seconde par le scientisme et le positivisme. C'est Chateaubriand (même s'il n'était pas historien) qui fut l'initiateur de la première génération d'historiens formés dans la foulée du romantisme. Augustin Thierry remarque que, parmi tous ceux qui l'ont rencontré, «il n'est pas un qui ne doive lui dire comme Dante à Virgile: *Tu duca, tu signore e tu maestro*» (Cité par Jean Ehrard et Guy Palmade, *L'Histoire* [Paris: Armand Colin, 1964] 53). (Les soulignements sont de Thierry.) La tradition descriptive se contente de narrer des faits sans insister sur le pourquoi et le comment de ces faits. On peut citer Augustin Thierry comme le représentant le plus fidèle de cette tradition. Par contre, Guizot fait le pont entre ces deux traditions mais penche plutôt du côté des savants en réfutant l'historiographie descriptive.

² René Rémond, «La philosophie de l'histoire chez Guizot» in *Actes du Colloque François Guizot, 1974* (Paris: La Société de l'Histoire du Protestantisme Français, 1976) 276.

«Il faut bien dater les révolutions du jour où elles éclatent; c'est la seule époque précise qu'on puisse leur assigner; mais ce n'est pas celles où elles s'opèrent. Les secousses qu'on appelle des révolutions sont bien moins le symptôme de ce qui commence que la déclaration de ce qui s'est passé».³

Guizot voit dans l'histoire un enchaînement nécessaire des événements, enchaînement qui fait qu'ils naissent constamment les uns des autres. Dans son troisième *Essai sur l'Histoire de France* (1823), il écrit encore que «le premier jour portait en son sein l'avenir tout entier»⁴. Un pacte causal avec le passé est signé, ce qui suppose une narration continue.

Mais déjà, il y a une faille dans la position que défend Guizot. Car il faut bien tenir compte du fait que la reconnaissance de l'événement révolutionnaire et son insertion dans la logique de l'histoire -- Guizot insiste sur son engagement à cet égard -- ne se font pas sans l'intervention de structures narratives. Natalie Zemon Davis remarque que le monde ne se présente point à la perception sous une forme établie d'histoires bien organisées, avec des sujets centraux, des commencements et des fins propres⁵. L'historien qui veut suivre une chronologie parfaite pour maintenir la linéarité du discours est contraint d'avoir recours à d'habiles transitions; il

³ Cité par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 194.

⁴ Ibid.

⁵ Voir Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives* (Stanford: Stanford University Press, 1987) 3. Cette réflexion rejoint la pensée de Veyne, lequel disait que l'histoire «totale» est un «capharnaüm» (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [Paris: Seuil, 1971] 40).

compose, dessine pour ainsi dire une histoire qui, interrompue de surcroît par des anachronies, se présente en spirale ou en zigzag. Il s'ensuit que ce même historien, aussi rigoureux et intransigeant qu'il soit, ne peut échapper aux stratégies de la rhétorique et de l'écriture.

C'est pourtant à cette époque, vers la seconde moitié du XIX^e siècle, que la notion de «fait», considérée comme une partie autonome mais intégrante du discours historique, gagne en importance. Désormais, l'essentiel sera d'identifier et de définir les causes des victoires et leurs conséquences, de dégager l'événement même. Dans une réfutation directe de la tradition descriptive en histoire⁶, un professeur de l'époque dit: «'les décrire [les victoires] serait inutile'»⁷. On commence à penser au fait comme l'«unité» historique par laquelle on construit le passé ou en laquelle on divise ce passé. Guizot affirme au début de son *Histoire de la civilisation en France*, qu'une philosophie de l'histoire doit observer «'soigneusement les faits, et ne permet[tre] les généralisations que lentement, progressivement, à mesure que les faits sont connus'»⁸. La conception du «fait historique» chez Guizot est quand même très

⁶ La tradition descriptive est une histoire narrative pleine de détails pittoresques relevés de couleur locale justifiés par leur valeur supposément mimétique.

⁷ Il s'agit de Lehuërou, qui a écrit une thèse sur *L'Etablissement des Francs dans la Gaule* (Citée par Georges Lefèvre, *La Naissance de l'historiographie moderne* [Paris: Flammarion, 1971] 169).

⁸ Cité par Georges Lefèvre, *La Naissance de l'historiographie moderne* (Paris: Flammarion, 1971) 172.

vaste, dépassant de loin celle conçue plus tard par les positivistes. Le fait pour lui ne se limite pas à un seul événement mais inclut aussi les rapports entre les événements; il s'agit en effet d'une conception sémiotique du fait. Voici un exemple de son cours, *l'Histoire de la civilisation*, qui illustre sa manière particulière de façonner l'histoire. Guizot bâtit et découpe l'histoire, à la manière d'un jeu de construction, à partir des unités que constituent les faits. C'est par l'enchevêtrement des faits que son discours prend forme et sens.

«La civilisation est un *fait* comme un autre *fait*, susceptible, comme tout autre, d'être étudié, décrit, raconté.

«Depuis quelque temps on parle beaucoup, et avec raison, de la nécessité de renfermer l'histoire dans les *faits*, de la nécessité de raconter: rien de plus vrai. Mais il y a bien plus de *faits* à raconter, et des *faits* bien plus divers qu'on n'est peut-être tenté de le croire au premier moment: Il y a des *faits* matériels, visibles, comme les batailles, les guerres, les actes officiels des gouvernements; il y a des *faits* moraux, cachés, qui n'en sont pas moins réels; il y a des *faits* individuels qui ont un nom propre; il y a des *faits* généraux, sans nom, auxquels il est impossible d'assigner une date précise, qu'il est impossible de renfermer dans des limites rigoureuses, et qui n'en sont pas moins des *faits* comme d'autres, des *faits* historiques, qu'on ne peut exclure de l'histoire sans la mutiler.

«Ce qu'on a coutume de nommer la portion philosophique de l'histoire, les relations des événements, le lien qui les unit, leurs causes et leurs résultats, ce sont des *faits*, c'est de l'histoire, tout comme les récits de batailles et des événements visibles».⁹

On remarque à quel point cette notion de fait est centrale chez Guizot. Sa construction relève d'une élaboration des rapports

⁹ «Le fait historique et l'histoire de la civilisation» dans Guizot, *Cours d'Histoire moderne: histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'empire Romain jusqu'à la Révolution française*. 1828, Première leçon (Citée par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 203. (C'est moi qui souligne.)

entre les faits individuels et les faits généraux qu'il examine, et il restaure l'histoire en reconstituant ces «faits» sous forme de narration.

C'est ici que l'on peut citer Roland Barthes qui dit: «le discours historique est essentiellement [...] élaboration *imaginaire*»¹⁰. On comprend dès lors pourquoi la notion de «fait» historique a souvent suscité une certaine méfiance. Barthes cite Nietzsche qui disait: «'[i]l n'a y a pas de faits en soi. Toujours il faut commencer par introduire un sens pour qu'il puisse y avoir un fait'»¹¹. Le discours historiographique serait constitué par une succession d'explications de faits. La formule sceptique de Nietzsche souligne le travail de tissage intellectuel qui fait appel à la vérité extérieure aussi bien qu'à l'imaginaire.

Ainsi Barthes, -- dans la foulée de Nietzsche -- en ouvrant une faille dans le discours historique, jette-t-il les fondements du doute en ce qui concerne la «vérité» historique et le discours prétendument réaliste du XIXe siècle. Construisant sa démonstration à partir de la nature du signe saussurien, Barthes démontre l'erreur du discours historique à prétention réaliste qui, faisant abstraction du signifié, ne connaît en fait qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant. Ce discours, qui se dit et se veut objectif, fait en somme

¹⁰ Roland Barthes, «Le discours de l'histoire» 20. (C'est Barthes qui souligne.)

¹¹ Ibid. Cité par Barthes.

l'économie du terme fondamental des structures imaginaires: le signifié. Dans le discours réaliste, «le 'réel' n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente de référent»¹². Le signifié du discours historiographique ne serait donc qu'un substrat de structures idéologiques ou imaginaires affectées d'un référent extérieur au discours. Barthes appelle «*effet de réel*» cet artifice propre au discours historiographique qui consiste à se donner un sens sous le voile d'un «réalisme» fictif¹³. Pour Barthes, le vocabulaire du réel a donc perdu le privilège de diffuser la «réalité».

L'heureuse tendance à jongler entre la réalité référentielle et l'imaginaire, à être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique, fera de Barthes le résistant farouche de tout système réducteur. Au beau milieu d'une pensée structuraliste, Barthes incitera à considérer «l'écriture» comme un mélange de langue et de discours¹⁴; il nous apprendra à être attentifs au type de message qui prend sa propre forme pour objet et non seulement ses contenus. Il va proposer d'être sensible aux indices qui font «signe» au sein d'un discours supposément

¹² Ibid.

¹³ Voir Roland Barthes, «L'effet de réel» in *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil 1984 [1968]) 167-174.

¹⁴ Barthes dit à ce propos: «l'écriture se retrouve partout où les mots ont de la saveur (*saveur* et *saveur* ont en latin la même étymologie)» (Roland Barthes, *Leçon* [Paris: Seuil, 1987 (1978)] 21. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*).

indifférent¹⁵. Barthes annonce ainsi un vaste champ de recherches qui s'ouvre sur la fusion de différentes entités discursives.

Dans le sillage de Barthes, Michel Jarrety aussi souligne le statut ambigu du discours historique: «[l]e réel du passé, ce sont les mots qu'il a fait naître et à quoi il n'est pas raisonnable de faire crédit»¹⁶, note-t-il, faisant du discours historique un récit fictionnel, quasi mensonger. La dimension fictive des événements réels ne signifie pas qu'ils n'ont pas eu lieu, mais cela implique que toute tentative pour décrire le réel s'accompagne inévitablement des ressources de l'imagination.

Le travail «rationnel» de Guizot se présente donc comme une activité littéraire de tissage. La fabrication du fait neuf à partir de la relation d'autres faits n'exige rien de moins qu'un jeu constructif de l'imaginaire. Car l'historien ne peut que s'égarer parmi mille causes probables, jusqu'à ce qu'il découvre finalement une «logique» du fait. Dans cet égarement, l'imagination ne cesse de fournir des possibilités qui engendreront le fait, un fait enrobé de fiction imaginative. Ainsi le discours de l'histoire, même celui du XIXe siècle qui se dit libéré de la part du «récit», se trouve-t-il dans l'impossibilité d'échapper au contrat à double articulation, le

¹⁵ Pour Barthes, les mots sont conçus «comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs» (Ibid. 20).

¹⁶ Michel Jarrety, «Valéry: l'histoire d'une fiction», *Poétique* 49 (1982): 72.

pacte scientifico-littéraire.

Si Guizot représente une des dernières voix du XIXe siècle qui veut protéger l'objectivité des faits et du discours historiques, Fustel de Coulanges (1830-1889) pousse jusqu'à la limite de l'empirisme, le phénomène de la pensée positive en histoire. Examinons à ce propos les critères qui caractérisent le positivisme.

Systématisé en doctrine philosophique par Auguste Comte (1798-1857), le positivisme est la théorie qui refuse toute spéculation métaphysique pour ne reconnaître que le savoir acquis par l'observation et l'expérimentation. Grand prêtre de la théorie positiviste, Auguste Comte, pourtant peu historien lui-même, assigne à l'histoire un programme qui relève lui aussi de cet idéal: l'historien ne sera ni l'artiste dont le souci est d'avoir recours à un exotisme tout en couleur -- comme le firent par exemple un Thierry ou un Barante -- ni un philosophe comme Guizot, ni même un visionnaire comme le fut Michelet¹⁷. L'esprit

¹⁷ Alors que la génération des historiens romantiques se préoccupait moins de reconstituer le passé que de l'interpréter, les positivistes cherchent à produire le miroir fidèle du monde empirique de la réalité. C'est une recherche de la vérité définie de façon très différente de celle de Thierry, pour qui la vérité était liée à des données susceptibles d'éveiller l'intérêt et faire appel à l'imagination. Abandonnant les procédés romantiques, refusant d'avance, parce qu'invérifiables, les analyses abstraites, se libérant du climat spirituel où ont vécu les romantiques, cette «saine» méthode se donne comme une science authentique. L'entrée dans l'âge du positivisme marque le triomphe de la connaissance positive sur la spéculation philosophique. Tandis que la génération précédente cherchait à donner «sens» à l'histoire en prenant en considération les causes et les effets des événements, A. Comte proclame l'inutilité de cette démarche:

Le caractère fondamental de la philosophie positive est de regarder tous les phénomènes comme assujettis à des lois

positif, c'est celui qui renonce à connaître les raisons d'être des choses pour se contenter de décrire les lois qui commandent le mouvement des phénomènes. Ainsi Comte déclare-t-il:

Enfin, dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et l'observation, leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude. L'explication des faits réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre.¹⁸

Ensuite vient l'application de cette théorie au mouvement politique auquel se réduit l'histoire. Et Comte souligne:

«Il est irrationnel, [...] de regarder d'une part le mouvement scientifique comme soumis à des lois positives et d'autre part le mouvement politique comme essentiellement arbitraire, car au fond celui-ci, en vertu de sa complication supérieure dominant davantage les perturbations individuelles, doit être encore plus véritablement déterminé que l'autre où le génie personnel exerce certainement plus d'empire».¹⁹

Les positivistes se proposent de traiter l'histoire prise dans sa totalité, comme une science naturelle, d'en chasser toute préoccupation finaliste, c'est-à-dire d'y appliquer exclusivement

naturelles invariables, dont la découverte précise et la réduction au moindre nombre possible sont le but de tous nos efforts, en considérant comme absolument inaccessible et vide de sens pour nous la recherche de ce qu'on appelle les causes, soit premières soit finales.

(Auguste Comte, *Principes de philosophie positive* [Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1876] 98-99). (C'est Comte qui souligne.)

¹⁸ Ibid. 89.

¹⁹ Cité par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 70.

le principe des déterminations internes. L'esprit positif tendra donc à déduire tous les phénomènes aussi bien sociaux que physiques de lois tirées de l'expérimentation. La théorie positiviste «prend la matière historique comme un donné, une masse ayant une existence objective par elle-même, et à laquelle l'historien doit se soumettre»²⁰. Désormais, l'historien se voudra objectif, c'est-à-dire qu'il cherchera à faire abstraction de tout jugement et préjugé personnel face aux données historiques. Le discours historique sera une écriture qui implique une sorte de machine destinée à reproduire «de la réalité», de l'objectivité, à enchaîner implacablement les faits les uns aux autres pour en abstraire des lois générales. L'absolue soumission aux faits ainsi que la façon de les concevoir comme des unités qui existent dans les documents à l'état brut tendent à limiter ce discours à un enchaînement de faits sans couleur. Dépouillé de sa masse sensorielle parce que privé du «sens» que véhiculent les faits, le discours positiviste perd de sa densité. En se faisant scientifique, il se veut avant tout référentiel, mais non signifiant.

Non signifiant? A l'encontre de Guizot qui favorisait «le fait» et le sens qu'il véhiculait, pour les positivistes tel Fustel de Coulanges, la masse sensorielle que véhicule l'histoire compte peu. Le suprême conseil qu'il lègue à ses successeurs, c'est qu'il «faut faire comme Descartes. [...] Nous ne devons

²⁰ Jean Walch, *L'Historiographie structurale* (Paris: Masson, 1990) 49.

croire que ce qui est démontré...»²¹. A cet égard, nul plus que Fustel de Coulanges n'a privilégié le document écrit comme preuve irréfutable d'une «historicité» vérifiable. Dans *La Monarchie franque*, troisième tome de son *Histoire des Institutions politiques de l'ancienne France* en 1888, il écrit :

«Lois, chartes, formules, chroniques et histoires, il faut avoir lu toutes ces catégories de documents sans en avoir omis une seule... (l'historien) n'a d'autre ambition que de bien voir les faits et de les comprendre avec exactitude. Ce n'est pas dans son imagination ou dans sa logique qu'il les cherche; il les cherche et les atteint par l'observation minutieuse des textes, comme le chimiste trouve les siens dans des expériences minutieusement conduites. Son unique habileté consiste à tirer des documents tout ce qu'ils contiennent et à n'y rien ajouter de ce qu'ils ne contiennent pas. Le meilleur des historiens est celui qui se tient le plus près des textes, qui les interprète avec le plus de justesse, qui n'écrit et même ne pense que d'après eux.»²²

La réflexion de Fustel marque effectivement une obsession des documents. Cette attitude n'est que le signe révélateur d'un désir de préserver son territoire de toute autre discipline qui ne serait pas fondée sur des documents concrets. Cela révèle encore une fois la volonté de répudiation d'une histoire de «type littéraire». En formulant la grande ambition d'une histoire positiviste, Fustel de Coulanges déclare : «'[l]a mission de l'histoire est d'enregistrer à chaque siècle ce que l'homme a été dans cette période de son existence, afin qu'un jour, en

²¹ Cité par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 76.

²² Cité par Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988) 298-299.

comparant toutes ces données, on puisse dire ce qu'est l'homme' »²³.

Or, une fois encore des failles et des faiblesses dans l'écriture de l'historien heurtent la position et les arguments qu'il défend. On note avec surprise que Fustel de Coulanges, qui disait que « l'histoire n'est pas un art, elle est une science pure »²⁴, qui dans, *L'histoire n'est pas une narration*²⁵, soutenait encore que l'histoire vise un autre but que le roman ou la poésie²⁶, déclare au contraire en 1862, lors d'une leçon à l'université de Strasbourg:

« Là où les monuments écrits manquent à l'histoire, il faut qu'elle demande aux langues mortes leurs secrets, et que dans leurs formes et leurs mots mêmes elle devine les pensées des hommes qui les ont parlées. Il lui faut scruter les fables, les mythes, les rêves de l'imagination, toutes ces vieilles faussetés sous lesquelles elle doit découvrir quelque chose de très réel, les croyances humaines ».²⁷

Le même auteur qui, ayant déjà affirmé que « si elle [l'histoire] n'avait d'autre mérite que celui d'un agréable récit je dirais

²³ Cité par François Hartog, « Choix des textes de Fustel de Coulanges » in *Le XIXe siècle et l'Histoire. Le cas Fustel de Coulanges* (Paris: Presses Universitaires de France, 1988) 373. Il s'agit d'un fragment intitulé « Voir le vrai, voilà le difficile ».

²⁴ Cité par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 76.

²⁵ Voir Hartog, *Le XIXe siècle et l'Histoire. Le cas Fustel de Coulanges* 370. Il s'agit d'un projet ou d'un morceau d'une leçon qui est sans date.

²⁶ Ibid. 371.

²⁷ Cité par Le Goff, *Histoire et mémoire* 299. (C'est moi qui souligne.)

d'elle qu'elle ne vaut pas ce qu'elle coûte'»²⁸, insiste sur la valeur des «fables» et des «rêves de l'imagination» pour compléter des histoires incomplètes. En lisant cette citation, on est d'ailleurs frappé par le ton rêveur, prêchant les devinettes jouant sur le doute, les secrets, sur tout ce que l'imagination peut offrir. Pourtant il s'agit du même historien dogmatique qui proclamait que l'histoire est une science exacte! Mais en fait, la différence de ton, l'un hautain, froidement déclaratoire, l'autre modestement humain, ne reflète que trop bien le grand leurre du positivisme qui a voulu croire en une histoire vierge de toute fiction. «La chasteté de l'histoire», comme aimait à le dire Fustel de Coulanges, reste bien douteuse. Récemment, Linda Orr a expliqué que malgré les ambitions du discours positiviste, il ne pouvait se passer d'effets rhétoriques pour être transparent. De même, Orr démontre comment l'histoire romantique de la première moitié du XIXe siècle, marquée, farcie par des effets littéraires et des résonances symboliques, se donne parfois à lire comme les poèmes de Lamartine ou ceux de Paul Eluard. D'ailleurs pour Orr, les historiens qui se croyaient positivistes étaient souvent en vérité des écrivains romantiques²⁹.

²⁸ Cité par Hartog, *Le XIXe siècle et l'Histoire. Le cas Fustel de Coulanges* 371.

²⁹ Voir Linda Orr, *Headless History* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990) 8.

Parmi d'autres critiques modernes qui ont contesté le statut proprement scientifique de l'histoire que défendait des positivistes comme De Coulanges, on peut citer Paul Veyne et Michel de Certeau. Veyne affirme dans *Comment on écrit l'histoire* que «l'histoire n'est pas scientifique, mais sublunaire», situant d'emblée l'histoire dans un cadre qui dépasse son caractère cognitif et formel. Il soutient que «l'histoire est un art» et non pas une science, qu'il existe «une barrière entre l'histoire et la science». D'après Veyne, l'histoire est «une description» qui se contente d'élaborer des intrigues, et «le mot intrigue rappelle [...] que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman», ajoute-t-il³⁰. Lionel Gossman reprend comme en écho: «history could be envisaged as a complex pattern of stories each of which contains another complex pattern of stories, and so on without end»³¹. Si l'histoire est «sublunaire» ou «description», c'est qu'elle cherche à décrire le vécu plutôt que de styliser le monde ou de programmer un discours rigoureux et formel qui s'ingénie à en découvrir les ressorts cachés.

Michel de Certeau, pour sa part, conteste encore davantage le concept de «science», en déclarant: «envisagée comme une discipline, l'historiographie est une science qui n'a pas les moyens de l'être. Son discours prend en charge ce qui résiste le

³⁰ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Les citations renvoient respectivement aux pages 42, 107, 118, 117 et 36.

³¹ Gossman, «History and Literature. Reproduction or Signification» 31.

plus à la scientificité. Ce qui s'y raconte, c'est une fiction de la science même»³². L'historiographie, selon de Certeau, autorise la représentation du «réel» mais ne lui est pas identique. «Aussi l'historien peut-il seulement écrire, en conjuguant dans cette pratique [...] le réel qu'il ne représente qu'en fictions. Il est historiographe. Endetté par l'expérience que j'en ai, je voudrais rendre hommage à cette écriture de l'histoire»³³. De Certeau introduit ainsi un autre mode d'intelligibilité qui met en cause le travail de l'historien traditionnel.

En parlant de l'histoire traditionnelle et de ses rapports avec la littérature, on ne peut omettre l'exemple de Michelet (1798-1874). Auteur d'une prose qui hésite entre la poussée du romantisme et l'historicisme rationnel, Michelet échappe, pour ainsi dire, à toute classification. Le souci d'une histoire totale, son extraordinaire puissance à insuffler de la vie à celle-ci font de cet écrivain «l'histoire même»³⁴. Michelet épouse avec passion la cause du peuple, et il crée sa propre thématique à partir de ses rapports intimes et personnels avec lui. Son projet est audacieux: «plus compliqué encore, plus effrayant était mon problème historique posé comme *résurrection*

³² Michel de Certeau, *Le Voyage mystique* (Paris: Editions du Cerf, 1988) 140.

³³ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975) 23.

³⁴ Ehrard et Palmade, «Grandeur de Michelet» in *L'Histoire* 62. Les mots cités ont été prononcés par Lucien Febvre.

de la vie intégrale, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds», dira-t-il dans sa Préface de *L'Histoire de France*³⁵. Cette formule célèbre est plus complexe qu'elle ne le paraît: il s'agit moins de reconstituer fidèlement une trame de faits de tous ordres que de retrouver l'âme de l'histoire, de faire revivre ses passions.

Michelet crée sa propre méthode et des conditions nouvelles pour parler de l'histoire: «je restai à bonne distance des doctrinaires majestueux, stériles, et du grand torrent romantique de 'l'art pour l'art'. J'étais mon monde en moi»³⁶. Son désir est, comme il le souligne, «non plus de raconter seulement ou juger, mais d'évoquer, refaire, ressusciter les âges. Avoir assez de flamme pour réchauffer des cendres refroidies si longtemps [...] être en commerce intime avec ces morts ressuscités, qui sait? d'être enfin un des leurs»³⁷. Michelet entretient une passion presque amoureuse pour le passé. Il reprend son programme avec «la flamme» et la conviction que lui donne sa croyance d'historien et d'artiste:

«Jamais dans ma carrière je n'ai perdu de vue ce devoir de l'historien. J'ai donné à beaucoup de morts trop oubliés l'assistance dont moi-même j'aurai besoin. Je les ai exhumés pour une seconde vie. Plusieurs n'étaient pas nés au moment qui leur eût été propre. D'autres naquirent à la veille de circonstances nouvelles et saisissantes qui sont venues les effacer, pour ainsi dire, étouffer leur

³⁵ Jules Michelet, *Oeuvres Complètes*, ed. Paul Viallaneix (Paris: Flammarion, 1974 [1869]) t. IV 12 (C'est Michelet qui souligne.)

³⁶ Ibid. 14-15.

³⁷ Ibid. 15 (C'est Michelet qui souligne.)

mémoire». ³⁸

Effectivement, pour Michelet, les traces de vie deviennent la vie même :

«A mesure que je soufflais sur leur poussière, je les voyais se soulever. Ils tiraient du sépulcre, qui la main, qui la tête, comme dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, ou dans *La Danse des morts*. Cette danse galvanique qu'ils menaient autour de moi, j'ai essayé de la reproduire en ce livre». ³⁹

C'est cette appréhension quasi-shakespearienne de l'événement vécu, le souci de Michelet de reconstituer et non simplement de juxtaposer des totalités vécues qui lui confèrent sans doute une place privilégiée dans l'histoire et la littérature. Ce que Michelet cherche à faire, c'est de fouiller la profondeur de l'histoire avec art, pour en exprimer le vrai «sens». Son projet est si intimement lié à l'art que cela devient pour lui comme une «façon d'être». Dans son cas, il s'agit des rapports personnels qui unissent le créateur et l'écrivain, l'oeuvre et l'histoire du passé. Il traverse et revit avec ses morts, l'épuisante marche historique et avec eux, grâce à eux, il renaît à la vie. Mais il semble évident que cette longue saga ne peut s'accomplir sans la part de rêve et d'imagination dont elle a besoin pour se nourrir.

Un seul exemple suffira à illustrer l'irradiation d'une prose capable de ranimer même les «cendres refroidies du passé», comme il aimait à le dire :

³⁸ Michelet, «Le Directoire», Préface II [1872]. *Histoire du XIXe siècle*. Cité par Roland Barthes, *Michelet* (Paris: Seuil, 1988 [1954]) 78-79.

³⁹ Cité par Ehrard et Palmade, *L'Histoire* 56.

Prise de la Bastille (14 Juillet 1789)

Hommes forts, hommes patients, jusque-là si pacifiques, qui deviez frapper en ce jour le grand coup de la Providence, la vue de vos familles, sans ressource autre que vous, n'amollit pas votre coeur. Loin de là, regardant une fois encore vos enfants endormis, ces enfants dont ce jour allait faire la destinée, votre pensée grandie embrassa les libres générations qui sortiraient de leur berceau, et sentit dans cette journée tout le combat de l'avenir!...

L'avenir et le passé faisaient tous deux même réponse; tous deux, ils dirent: Va!...

Et ce qui est hors du temps, hors de l'avenir et hors du passé, l'immuable droit le disait ainsi. L'immortel sentiment du juste donna une assiette d'airain au coeur agité de l'homme, il lui dit: «Va paisible, que t'importe? quoi qu'il t'arrive, mort, vainqueur, je suis avec toi!».⁴⁰

Le dynamisme interne qui anime cette apostrophe et la jubilation que Michelet met dans son discours donnent l'impression que l'histoire se fait dans le moment même de l'écriture.

L'expérience de l'écriture coïncide avec la reconstitution de l'histoire, et celle-ci est ressuscitée sous la plume qui lui donne vie. Dans ce court extrait, dans cette prose chargée d'effets rythmiques et poétiques, l'écriture de Michelet réussit aussi à englober l'histoire dans une perspective totalisante. L'événement présent devient le produit d'une préparation et l'espoir d'un avenir. L'histoire micheletienne contient son propre sens et se dirige sans hésitation vers un devenir.

Partout nous constatons le rôle toujours actif et visible des effets littéraires dans l'écriture de l'histoire durant la première moitié du XIXe. Certes, le rôle de la littérature aux côtés du discours historique est différent de celui qu'elle assumait durant les siècles qui précèdent le XIXe

⁴⁰ Michelet, *Histoire de la Révolution française* I (Paris: Gallimard, 1952 [1847]) 146-47.

siècle. Alors que jusqu'au XIXe siècle, la littérature recouvrait une histoire qui n'existait pas encore comme discours ou comme discipline à part et autonome, au XIXe siècle les rôles seront renversés. Ce sera l'histoire qui prétendra se servir des moyens de la littérature pour mettre à jour une vérité historique. Il y a une transformation: l'histoire, jadis au service de la littérature, se mue en littérature au service de l'histoire. Ce phénomène est bien analysé dans l'étude que Jacques Rancière a faite sur Michelet.

Rancière commence par donner un aperçu de la bataille séculaire que mène le mot histoire. «C'est une malheureuse homonymie propre à notre langue qui désigne d'un même nom l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante,» dit-il⁴¹. En effet, il décrit la prose de Michelet comme la constitution d'un paradigme qui réunirait l'histoire savante et le récit et dont la «technique» narrative romantique fait curieusement le pont avec celle, scientifique, des *Annales* plus tard⁴². Rancière pense que les historiens

⁴¹ Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire: essai de poétique du savoir* (Paris: Seuil, 1992) 11. Toutes les citations de Rancière se rapportent à cette édition. La pagination sera indiquée entre parenthèses.

⁴² Fondue dans les années 1930, la revue *Les Annales* exprime une nouvelle tendance de l'historiographie française. Ce courant novateur néglige l'événement, insiste sur la longue durée et s'efforce de rapprocher l'histoire des autres sciences humaines. Il s'intéresse à l'activité économique, à l'organisation sociale et à la psychologie collective. Dans son article qui porte sur les *Annales*, c'est ainsi que H. R. Trevor-Roper fait la synthèse de cette pensée épistémologique: «[...] if I were to try to capture the philosophy of the *Annales* school, I would emphasize three elements in it. First, there is the attempt to grasp the totality,

formés à cette école ont du mal à voir ce que les rigueurs et les prudences de la méthode doivent aux passions, aux fantasmes et aux effets de langue de l'historien romantique. Il se lance dans une explication qui montre qu'effectivement les fantasmes peuvent définir les conditions du parler scientifique de Michelet comme de celui des *Annales*.

Michelet a su traiter le jeu de cette opposition: «construire un récit dans le système du discours» (33). Ce que Michelet a inventé, précise Rancière, «c'est l'art de traiter l'excès des mots» (90). Michelet a créé un modèle qui suppose un «récit de l'événement révolutionnaire, un règlement de l'excès révolutionnaire de la parole, capable à la fois de le supprimer et de la maintenir dans son statut d'événement de parole» (90). «Comment raconter cet événement?» demande Rancière «pour qu'il ne figure pas simplement le vide de l'idéologie qui se substitue au

and the vital cohesion, of any historical period or society, the conviction that history is what it is through the human life which animates it, the almost Platonic conception of man as the microcosm of the world. Second, there is the conviction that history is at least partly determined by forces which are external to man and yet not entirely neuter or independent of him, nor, for that matter, of each other: forces which are partly physical, visible, unchanging, or at least viscous and slow to change, like geography and climate, partly intangible, only intellectually perceptible, and more volatile, such as social formations or intellectual traditions. Third, there is the determination, while never losing sight of this totality of human activity, this interdependence of its motivation and limiting forces, to reduce the area of incomprehension by rigorous statistical analysis of whatever can be analyzed, by the measurement of whatever can be measured: in short, the subordination, to that ultimate human aim, of all the most refined techniques of the mathematician, the econometrician, the statistician.» (H. R. Trevor-Roper, «Fernand Braudel, the *Annales*, and the Mediterranean», *Journal of Modern History* 44 [1972]: 470-71).

vide du pouvoir royal? Pour qu'il donne un lieu originaire commun à la politique démocratique et à l'histoire savante?» (91-92). Michelet fait entrer en scène des documents sur l'événement, des documents qui témoignent de la voix du peuple, cette voix de la patrie où se manifeste le sens de la Révolution⁴³. Mais au lieu de laisser parler le peuple, c'est l'historien qui se met au devant, usurpant le premier rôle qui revenait au peuple: «'[j]'ai retrouvé tout cela entier, [...] quand j'ai récemment ouvert ces papiers [les documents]» (93)⁴⁴. L'historien fait parler les pauvres en les faisant taire et raconte les documents en exprimant leur puissance par un récit. Le récit de l'événement devient le récit de son sens. «L'interchangeabilité entre la présence de l'auteur à son discours et son absence dans l'autonomie du déroulement narratif se scelle au présent dans ce discours-récit fondateur» (101). Michelet invente donc le principe «du nouveau récit qui n'en est pas un et convient ainsi à l'événement non événementiel» (92).

Rancière démontre comment premièrement Michelet enlève la dimension événementielle à un événement historique: l'historien

⁴³ Le cas n'est pas loin de la représentation de l'événement dont avait parlé Lucien Febvre: «[...] une nouvelle histoire des choses est possible à la seule condition de tenir bon sur la réalité des noms et tout particulièrement de ces noms qui succèdent au nom du roi: la France, la patrie, la nation ces 'abstractions personnifiées'» (91). Rancière cite Michelet: «'[e]nfin l'ombre disparaît, le brouillard s'enfuit, la France voit distinctement ce qu'elle aimait, poursuivait sans bien le saisir encore: l'unité de la patrie'» (90-91). L'édition utilisée par Rancière est la suivante: Michelet, *Histoire de la Révolution française* (Paris: Robert Laffont, 1979 [1847]) 324.

⁴⁴ Ibid.

du XIXe siècle le rend «muet» et le vide de son contenu. Ensuite, en lui imposant un «récit» qui ponctue le présent (alors que le récit est censé être à l'imparfait), il le rend à nouveau événement (le discours étant censé être au présent). La narration va servir le discours; autrement dit, le récit va se donner comme discours. C'est ainsi que s'accomplit une fois encore le pacte scientifico-littéraire, ce pacte qui est à l'origine même de la confusion que je suis en train de relater.

Cette confusion est alimentée de toutes parts. La critique moderne harcèle l'écriture de l'histoire traditionnelle, mettant sans cesse en cause sa prétendue scientificité. Cette fois ce sera la théorie de la littérature et la philosophie de l'histoire qui vont s'unir avec l'apparition en 1973 de l'ouvrage fondamental de l'Américain Hayden White, *Metahistory*⁴⁵. White, qui n'est ni philosophe ni critique littéraire mais historien des idées, est considéré comme un pionnier de la nouvelle poétique de l'histoire. Dans *Metahistory*, il se livre à toute une démonstration qui expose la place des structures littéraires dans l'argumentation des grands historiens du XIXe siècle. Il examine la force narratrice de l'histoire, laquelle emprunte les structures formelles du récit dans sa formulation comme dans sa cohérence. Selon Claudie Bernard, White définit l'ouvrage historique «comme un discours en prose narrative se donnant pour le modèle ou l'image des structures et des événements passés,

⁴⁵ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973).

pour expliquer ce qu'ils furent par le biais de leur représentation»⁴⁶. Loin d'être le miroir de la réalité, le récit historique se présente, d'après White, comme une métaphore en ce qu'il suggère «une relation de similitude entre des événements à jamais absents, et certaines formes conventionnelles qui permettent de leur associer des images et des valeurs symboliques»⁴⁷. Selon White, «real events should not speak, should not tell themselves»⁴⁸, et s'ils parlent, c'est par une représentation derrière laquelle veille en permanence une imagination. En parlant de la division qui se fit au XIXe siècle, White note: «[t]he older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the representation of the imaginable and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the actual by contrasting it with or likening it to the imaginable»⁴⁹. Ce qui

⁴⁶ Claudie Bernard, Introduction, *Le Chouan romanesque* (Paris: Presses Universitaires de France, 1989) 18.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987) 3.

⁴⁹ Hayden White, «The Historical Text as Literary Artifact» in *The Writing of History*, ed. Robert Canary et Henry Kozicki (Madison: University of Wisconsin Press, 1978) 60. Ce titre nous ramène à la prégnance du «faire». Je renvoie à Michel de Certeau, *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes* (Paris: Gallimard, 1974) t. I. Dans «L'opération historique», il commence par se demander «[q]ue fabrique l'historien, lorsqu'il fait de l'histoire? A quoi travaille-t-il? Que produit-il?» (3). (C'est de Certeau qui souligne.) L'historien travaillerait, selon Certeau, à «artificialiser la nature». Les mots arte-fact chez White et artificialisation chez Certeau soulignent l'importance du mot faire. Dans son activité historiographique, l'historien serait l'ouvrier

l'intéresse, ce sont les fictions des représentations factuelles, la manière dont l'histoire et la fiction se relaient et correspondent entre elles. En fait, White est plus intéressé par l'interprétation des faits que par leur découverte. Il faudrait, comme il le dit, «consider historical narratives as what they most manifestly are -- verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences»⁵⁰.

L'argument de White est assez clair: l'écriture de l'histoire est inextricablement liée à la poétique et à la linguistique. Puisque l'historien se sert dans son écriture des tropes du langage poétique, l'écriture de l'histoire peut aussi bien être considérée comme une forme littéraire. White s'intéresse aux textes historiques du XIXe siècle, trouvant que ces textes sont déterminés par des formes d'histoires archétypales, dont il trouve des modèles chez le théoricien de la littérature, Northrop Frye, dans son *Anatomy of Criticism*⁵¹.

Le point de vue narratif que White projette sur l'histoire a

qui «fait», qui mue en culture les éléments qu'il extrait des champs naturels.

⁵⁰ White, «The Historical Text as Literary Artifact» 42. (C'est White qui souligne.) Voir à ce propos, Russel Jacoby, «A. New Intellectual History?», *American History Review* 97. 2 (1992): 410.

⁵¹ Ces quatre modèles sont le romantique, le comique, le tragique et l'ironique que résument quatre constituants: utopie, progrès, déclin et chute. White associe ces quatre «mythes» (plot-structures) à quatre options politiques du XIXe siècle: l'anarchisme, le conservatisme, le radicalisme et le libéralisme, supposant que la narrativité est toujours chargée d'idéologie.

provoqué un certain nombre de commentaires et de critiques. Maurice Mandelbaum, par exemple, lui reproche, en particulier, de manquer l'essence de l'histoire⁵². Car en favorisant la représentation littéraire plus que le dur travail de recherche, l'évaluation des sources et les explications qu'exige tout travail historique, White aurait laissé passer l'essentiel de l'histoire.

Malgré les critiques, l'influence de White reste considérable. Tout comme White, l'historien des idées Dominick LaCapra souligne avec acuité le problème du rapport intime entre histoire et littérature. Dans *Rethinking Intellectual History*, il dépeint l'assaut littéraire avec une force intellectuelle convaincante. Malgré la complexité de sa pensée et son alliance à des théoriciens différents de ceux adoptés par White⁵³, on remarque que LaCapra épouse de près la pensée de White. Partageant l'idée selon laquelle «unexamined narrative structures and ontological assumptions prefigure all historical works as well as our understanding of reality outside of books»⁵⁴, les deux critiques se rapprochent aussi dans leur volonté d'examiner

⁵² Voir Maurice Mandelbaum, «The Presuppositions of Metahistory» in *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* 19. 4, *Metahistory: Six Critiques* (Middletown CT.: Wesleyan University Press, 1980) 39-54.

⁵³ White se prête au formalisme de Northrop Fry et adopte les perspectives de Michel Foucault, tandis que LaCapra préfère le travail de Jacques Derrida et adopte son déconstructionisme.

⁵⁴ Lloyd S. Kramer «Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra» in *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989) 108.

et d'élargir les définitions entérinées de l'histoire et des méthodes historiques. Sans vouloir négliger la science, ils ne cultivent pas non plus l'autonomie de l'histoire, souhaitant plutôt la distinguer de ses éléments formels, quantitatifs et objectifs.

LaCapra va pourtant reprocher à White son relativisme subjectif. Malgré son opposition à l'objectivisme naïf, il y voit quand même une obsession de la forme qui s'ingénie à structurer le monde du réel: «Where most historians would locate that reality in the social or political world, White locates it in the tropes that shape historical writing, but in each case the metaphysical desire for full presence, full meaning, and full explanation operates as an unexamined founding assumption»⁵⁵. LaCapra reproche à White un dogmatisme qui le pousse à découvrir des «lois» placées soit dans le passé, pris comme objet non problématique, soit dans le sujet qui façonne à sa manière la matière du passé⁵⁶. S'appuyant plus sur la théorie derridienne de la déconstruction que sur l'orthodoxie structuraliste, ayant en vue le fait que «the context itself is a text of sorts»⁵⁷, LaCapra avance que l'historien et le passé, ou le texte et le contexte ne constituent pas de simples dichotomies. Un dialogue

⁵⁵ Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1983) 76.

⁵⁶ Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1985) 32-36.

⁵⁷ Ibid. 95-96.

serait possible par le transfert de ces oppositions, par l'enjambement de l'objet et du sujet historique. Cependant, les divergences qui opposent les deux critiques ne les empêchent pas de forcer l'historien moderne à reconsidérer les rapports qu'il entretient avec la littérature dans l'écriture de l'histoire.

La confusion évoquée au début de ce chapitre règne aussi autour de certains textes historiques du XXe siècle, notamment ceux qui se réclament de la nouvelle histoire ou de l'école des *Annales*. Le point fort des *Annales*, celui dont elle se targuait, était de dépasser les notions de l'individu et de l'événement chères à l'historien traditionnel. En abandonnant les événements, leur succession insignifiante ou leur causalité hasardeuse, en y substituant les faits, qui ne sont attribués à aucun sujet particulier mais qui s'observent dans leur répétition, la nouvelle histoire tourne le dos à la vieille école du XIXe siècle et croit assumer la révolution scientifique du discours historique. Les historiens de la nouvelle histoire apprennent les leçons de la géographie et de la statistique. Avec tous leurs matériaux, ils devraient être à l'abri des fables et des tours des littérateurs. Mais comme le dit Rancière, «reste que les matériaux ne sont rien sans l'architecture» (9). La rigueur des séries statistiques pourra-t-elle à elle seule soutenir l'énoncé? Sans doute que non. Des penseurs tels que Paul Ricoeur et Rancière, auxquels je reviendrai dans mon chapitre sur *La Méditerranée*, prétendent que, comme c'était le cas pour le discours micheletien, il faut quand même utiliser des procédés

littéraires pour se donner le statut de science.

J'ai tâché dans ce chapitre de présenter les questionnements, théories et analyses qui gravitent autour de l'écriture de l'histoire. Si je me suis surtout attardée sur le XIXe siècle, c'est parce qu'il est le siècle par excellence où on commence à «penser» l'histoire comme une science à part, où l'écriture de l'histoire commence à faire «problème». C'est au XIXe siècle qu'on commence à envisager l'histoire comme un domaine autonome, une écriture épistémologique à part entière. Cependant, comme je l'ai noté, tout scientifique qu'il prétend être, le discours de l'histoire ne peut jamais échapper à la part du «récit» qui se manifeste peut-être différemment mais accompagne inévitablement ce discours. Mon intention est de revendiquer à ce nom qui se dit discours historique, la part du «récit» sans laquelle sa signature serait incomplète. Mais mon projet initial dépasse le stade argumentatif. Mon objectif dans ce chapitre, était de montrer simplement le foisonnement d'idées et de pratiques qui caractérisent l'écriture de l'histoire. Dorénavant, mon propos va s'organiser autour d'un concept qui plane sur cette confusion, qui la domine en fait. Il s'agit, d'un concept qui s'infiltré dans le récit historique fictionnel comme dans le discours historique, un concept auquel il est difficile d'échapper, qui est là, discret mais toujours présent dans les coulisses pour ne pas dire sur la scène même de l'histoire, c'est-à-dire le mythe.

CHAPITRE III

Salammbô

Avant de passer à l'analyse de *Salammbô*, il serait séant de parler brièvement de la réception du livre, du malaise qu'il a suscité à l'époque de sa parution, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, ce siècle ancré dans une conception traditionnelle de l'histoire. Car ce malaise, dû à l'incompréhension de l'oeuvre, sera en rapport direct avec la présente étude de *Salammbô*.

Par conception traditionnelle de l'histoire, j'entends une conception basée sur les canons historiographiques du XIXe siècle et ceux du roman historique conventionnel ou «classique» qui a comme modèle le roman historique créé par Walter Scott¹. L'historiographie du XIXe envisage l'histoire comme un processus linéaire et progressif, obéissant à l'enchaînement causal des événements qui se dirigent vers une finalité². On peut ajouter à cela la primauté des faits et le choix des personnages qui incarnent spécifiquement l'époque dont il est question³.

¹ Voir Georges Lukács, *Le Roman historique* (Paris: Payot, 1965) Chap. I, «La forme classique du roman historique».

² Qu'on se souvienne de Guizot qui déclarait (dans son deuxième essai de *L'Histoire de France* [1823]) que «le premier jour portait dans son sein l'avenir tout entier», réflexion qui implique une pensée hantée par des idées progressistes qui donnent du sens à l'histoire. Voir Chap. II, notes 3 et 4.

³ Pour donner un aperçu de cette «spécificité» chère à l'historien du XIXe, on peut citer un exemple tiré de *Trois amuseurs d'autrefois* de Thierry. L'historien s'ingénie à décrire un amuseur du XVIIIe siècle, Paradis de Montcrif. La description qu'en

Le roman historique, qui naît au XIXe siècle et qui élabore à travers la fiction sa propre conception de l'histoire, ne manque pas d'emprunter au discours historique de son temps plusieurs éléments déjà évoqués⁴.

I. La réception critique

Vers la fin du XIXe siècle, est publié un roman qui bouscule la saine tradition du roman historique. Dès sa parution, *Salammbô* provoque un malaise mal défini dans les milieux critiques.

fera Thierry va faire de Montcrif, dont l'unique souci est de se montrer agréable et de se voir recherché, le représentant immanent de son siècle, d'un siècle épris de plaisir, ennemi du rigorisme. Si Montcrif s'adapte bien aux conditions du milieu où il doit évoluer, c'est parce qu'il est pétri de la matière même de ce siècle épris d'artifice. S'il sait distraire un auditoire aussi frivole qu'ignorant, c'est parce qu'il est le produit d'un siècle frivole. Le destin de Montcrif est en corrélation profonde avec son époque, fondu en elle. En somme, Montcrif illustre parfaitement la construction du personnage «typique» tel que le pratique le roman historique du XIXe. (Voir Augustin Thierry, *Trois amuseurs d'autrefois: Paradis de Montcrif, Carmontelle, Charles Collé* [Paris: Plon, 1924]).

⁴ Dans le roman historique qui suit de près le modèle scottien, on remarque aussi que l'ordre temporel des événements dans la diegèse est respecté. Le roman tâche de sauvegarder dans son énoncé la chaîne ininterrompue qui donne sens à l'histoire. L'ordre textuel des événements coïncide donc avec l'ordre chronologique, ce qui contribue à créer un enchaînement des causes et effets. Voir à ce propos, René Guize, «Commentaires» in Balzac, *Les Chouans* (Paris: Librairie Générale française, 1983). Quand à la spécificité historique des personnages, on pense, par exemple, aux *Chouans* de Balzac et à un de ses protagonistes, le commandant Hulot. Simple soldat convaincu de combattre pour la bonne cause de la République, le commandant Hulot n'a rien à voir avec le héros scandaleux qui s'apprête à manifester avec une action d'éclat. Il arrive déjà mûr, issu du sein de «sa» République avec laquelle il semble faire corps. Ce vieil officier dévoué, vieux chien de guérite, possède ce pouvoir de concentration, forme suprême d'expression dans laquelle il s'agite.

L'histoire narrée dans *Salammbô* ne sied en rien à la mentalité, à la conception historique du XIXe siècle. L'agencement de sa fiction ne traduit pas, comme le faisait le roman historique classique, les théories dominantes de la pensée historiographique de l'époque. Dans *Salammbô*, «point de ces révélations par analogie qui font retrouver un morceau de l'âme d'une nation qui n'est plus»⁵, c'est-à-dire point «d'humanité» spécifiquement carthaginoise et point d'écriture véhiculant l'optique d'une histoire progressiste. Et pourtant, Carthage, l'antiquité, des détails historiques minutieux conformes à la prose réaliste de l'époque, l'exactitude des événements et le travail acharné de l'archéologue qui s'inspire directement des sources tangibles -- tous ces éléments susceptibles de ranimer le passé sont là, bien achalandés. Mais on ne retrouve plus ce qu'on attendait du roman historique: une représentation de Carthage qui refléterait la vérité du passé. *Salammbô* ne reflète pas la spécificité de l'antiquité; les personnages de Flaubert n'ont point d'intimité avec l'histoire. On ne retrouve plus le tissage harmonieux des faits, critère qui caractérisait l'écriture de l'histoire au XIXe siècle et qui donnait leur pleine signification aux événements comme à l'histoire. Bref, l'évolution progressive de l'histoire et la spécificité historique des personnages -- les deux axiomes de la tradition historiographique du XIXe siècle -- manquent dans *Salammbô*.

⁵ Jacques Neefs et Claude Mouchard, *Flaubert* (Paris: Balland, 1986) 213.

L'insatisfaction se traduit par une critique acerbe. Dès sa publication, *Salammbô* alimente les polémiques. Lorsque le livre sort en 1862, la réaction de l'archéologie «officielle» ne se fait pas attendre. Dans la *Revue contemporaine*, l'archéologue allemand Froehner attaque d'une manière virulente le roman qu'il qualifie de «'volume pseudo-carthaginois, à titre pompeux et de mine arrogante'»⁶. Il entreprend de prouver à Flaubert que sa «carthaginoiserie» est fausse, et que l'histoire et l'archéologie sont violées à chaque chapitre. On a là la réaction du savant face à la littérature, mais, comme le dit Joseph Jurt, «Froehner pardonnerait à Flaubert des erreurs de détail, si l'oeuvre esquissait une image globalement juste de la civilisation carthaginoise»⁷. Or les critiques de l'époque trouvaient que le génie des peuples antiques manquait dans *Salammbô*.

Sainte-Beuve, qui pourtant admirait Flaubert, juge l'entreprise désespérée. Il attaque le livre et en dénonce les points faibles sans indulgence dans trois articles: «'on ne peut recomposer la civilisation antique. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il y ait selon moi, échoué'»⁸. Flaubert a beau faire appel à

⁶ Cité par Joseph Jurt, «Le statut de la littérature face à la science: le cas de Flaubert» in *Ecrire en France au XIXe siècle*, Université de Fribourg (Brigsau). Actes du Colloque de Rome. Ed. Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana. «Statut et fonction de l'écrivain et de la Littérature en France au XIXe siècle». Colloque tenu à Rome les 7 et 8 octobre 1987 à l'Université de Roma La Sapienza. (Longueuil: Le Préambule, 1989) 181.

⁷ Ibid. 185

⁸ Cité par Jacques Suffel, *Flaubert* (Paris: Editions Universitaires, 1985) 61.

l'érudition, aux descriptions appliquées et aux inventions personnelles, d'après Sainte-Beuve il ne paraît pas avoir considéré son projet dans son ensemble, ni l'avoir dominé à aucun moment. Tandis que Scott, le maître et le fondateur du roman historique, environné par la tradition et la légende, imbu comme un brouillard matinal de ses lacs et de ses collines, retrace les événements et les personnages avec tant de vie, Flaubert ne fait qu'entasser «'Ossa sur Pélion, Pélion sur Ossa, [sans] communiquer à son oeuvre l'intérêt réel et la vie'»⁹, sans transmettre à son lecteur la spécificité du passé. *Salammbô* se réduit à une accumulation de détails archéologiques et de descriptions en trompe-l'oeil qui ne serviraient qu'à provoquer un simple effet de réel.

En général, la critique de l'époque emboîte le pas à Sainte-Beuve. «Qu'est-ce que *Salammbô*?», demande-t-on dans *La Gazette de France*. A côté du pinceau énergique et sobre de Polybe, l'histoire dans *Salammbô* demeure vague, l'intelligence des faits narrés reste mal ciselée. Malgré les efforts de Flaubert et le temps qu'il a passé à Carthage, pour «s'imprégner» des lieux mêmes, *Salammbô* fait figure d'oeuvre ratée. On trouve que l'histoire dans *Salammbô* ne dit rien, qu'elle ne relate aucune caractéristique du passé. En d'autres termes, pas d'histoire dans *Salammbô* et, si histoire il y a, elle n'a pas de sens.

Alors que dans l'ensemble les critiques se montrent

⁹ Cité par Jolas, «*Salammbô*»: *Flaubert* 153. Il s'agit du troisième article de Sainte-Beuve sur *Salammbô* paru dans le *Constitutionnel*, Cf. «Nouveaux Lundis», le 22 décembre 1862.

réticents, les éloges ne manquent pas non plus. Mais ceux-ci s'adressent plus à l'oeuvre d'art qu'au roman historique. Certains confrères de Flaubert reconnaissent la force littéraire de l'oeuvre, mais laissent en marge sa valeur historique¹⁰. Aussi, *Salammbô* devient-il l'objet d'un malentendu entre une critique historique, qui croit en démontrer les défauts et en démonter les trucs, et une élite littéraire qui persiste à l'admirer.

Un siècle plus tard, le malaise persiste. Quelques critiques du XXe siècle, comme Maurice Bardèche, Albert Thibaudet¹¹ ou Jacques Suffel, reconnaissent la portée littéraire de l'oeuvre mais ne voient toujours pas son importance historique. Ils s'étonnent du manque d'enchaînement logique des événements narrés et de la non-précision des faits. Par exemple, Bardèche remarque:

Sommes-nous assurés que Flaubert voulait faire un roman historique? Si *Salammbô* en était un, il contiendrait d'étranges fautes. Le paysage est illisible, les indications les plus simples nous sont refusées: où est le golfe, où est la lagune [...] ? On suit les événements sans les comprendre. Est-ce inaptitude à décrire? Flaubert sait parfaitement, quand il veut conscrire et rendre précis un champ de bataille: voyez le défilé de la Hache, exactement balisé. Mais il n'a pas jugé à propos de le faire, parce qu'il ne se

¹⁰ Théophile Gautier trouve que «la lecture de *Salammbô* est une des plus violentes sensations intellectuelles qu'on puisse éprouver». Baudelaire écrit à Poulet-Malassis: «'ce que Flaubert a fait, lui seul pouvait le faire'». Le ton de George Sand n'est pas moins élogieux: «la forme de Flaubert est aussi belle, aussi frappante, aussi concise, aussi grandiose dans sa prose française que n'importe quels beaux vers connus en quelque langue que ce soit'» (Cité par Jolas, «Jugements sur *Salammbô*» in «*Salammbô*: Flaubert 182).

¹¹ Voir Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (Paris: Gallimard, 1935).

propose pas d'écrire un «roman historique». ¹²

Lukács, de son côté, souligne que le conflit entre les Mercenaires et les Carthaginois reste «un fait irrationnel en dépit de la figuration réaliste» qu'en donne Flaubert ¹³.

Les critiques de Bardèche et de Lukács sont-elles justifiées? Flaubert est-il inepte lorsqu'il s'agit de préciser les faits? *Salammô* est-il réellement un roman historique médiocre? Ou bien, fallait-il simplement chercher autre chose sous le non-sens apparent du roman?

D'autres critiques vont abandonner l'idée de la vérité du passé au profit d'une vérité du «présent» qui se dit à partir de Carthage. Cette critique opère donc sur un nouveau terrain d'action. *Salammô* est interprété en relation avec l'époque de Flaubert lui-même ¹⁴. Jeanne Bem, par exemple, veut voir dans le roman une métaphore de l'Europe à l'époque de Flaubert. Elle explique que «*Salammô* est entre autres choses une fable politique. Ce n'est tout de même pas par hasard, que nous est racontée -- au siècle de Hegel et de Marx -- une histoire de

¹² Maurice Bardèche, *L'Oeuvre de Flaubert* (Paris: Sept Couleurs, 1974) 251.

¹³ Lukács, *Le Roman historique* 213.

¹⁴ Lukács, dans une compréhension littérale des paroles de Flaubert, qui déclarait être las des choses laides et des vilains milieux et qu'il allait pendant quelques années vivre dans un sujet splendide, loin du monde moderne, dit que «ce fut précisément à cause de sa haine profonde pour la société moderne qu'il chercha; passionnément et paradoxalement un monde qui ne lui ressemblerait nullement» (Ibid. 207).

maîtres et d'esclaves, d'employeurs et de salariés»¹⁵. Anne Green souligne l'idée d'une oeuvre qui serait une image du passé représentative de l'histoire de notre époque; elle se base sur la déclaration de Flaubert selon laquelle «l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé et c'est pourquoi elle est toujours à refaire»¹⁶. Cette idée évoque la transposition du présent dans le passé et fait de ce dernier un miroir qui refléterait certaines vérités de la France du XXe siècle. *Salammbô* devient en quelque sorte le témoin lointain de l'époque actuelle.

En se retranchant par-delà les siècles, Flaubert aurait formulé librement un jugement de valeur en ce qui concerne «son» présent de l'histoire. *Salammbô* a été rattaché à un présent de l'histoire envisagé dans son sens usuel, avec ses révolutions, ses progrès, ses décadences, bref sa marche traditionnelle.

Un des grands reproches que les critiques faisaient à Flaubert -- toujours dans le sillage de la conception traditionnelle de l'histoire -- est d'avoir manqué à sa «carthaginoiserie». Alors que Maigron¹⁷ et Lukács préfèrent les romans de Scott et de Balzac, dont la grandeur résidait dans leur

¹⁵ Jeanne Bem, «Modernité de *Salammbô*», *Littérature* 40 (1980): 22.

¹⁶ Flaubert, *Correspondance*, Supp. II, Lettre à Mme Roger de Genettes, novembre 1864 (Paris: Conard, 1951) 19. Cité par Anne Green, *Flaubert and the Historical Novel: «Salammbô» Reassessed* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) 16.

¹⁷ Voir Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott* (Paris: Hachette, 1898).

aptitude à donner une incarnation humaine et vivante à des types socio-historiques, chez Flaubert on ne trouve rien de tout cela. Les personnages représentatifs d'une classe ou d'une nation font défaut dans *Salammô*. Edmond et Jules de Goncourt diront: «le bon Flaubert s'illusionne, les sentiments de ses personnages sont les sentiments banals et généraux de l'humanité, et non les sentiments d'une humanité particulièrement carthaginoise, et son Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra dans un poème barbare'»¹⁸. Sainte-Beuve écrivait, à propos du personnage de Salammô elle-même, «qu'elle n'anime rien et [qu'] au fond elle n'intéresse pas'»¹⁹. Lukács, un siècle plus tard, comparant toujours *Salammô* au roman historique «classique», se range aux côtés de Sainte-Beuve et trouve que le destin de Salammô n'a pas de lien organique avec le drame historique et politique qui se joue dans le roman: «Salammô est tout aussi étrangère aux intérêts vitaux de sa patrie, au combat de la vie et à la mort mené par sa ville natale»²⁰. A un siècle près, les deux critiques reprochent aussi à Flaubert la «modernisation» de ses personnages²¹. Salammô présenterait la situation de plus d'une fille d'Eve carthaginoise ou non, tout comme l'image rehaussée

¹⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 mai 1861. Cité par Neefs et Mouchard, *Flaubert* 213.

¹⁹ Cité par Jolas, «*Salammô*»: *Flaubert* 154. Il s'agit du troisième article de Sainte-Beuve sur *Salammô* paru dans le *Constitutionnel*, Cf. «Nouveaux Lundis», le 22 décembre 1862.

²⁰ Lukács, *Le Roman historique* 212.

²¹ *Ibid.* 210. (C'est Lukács qui souligne.)

«des tourments hystériques des jeunes filles de la classe moyenne»²².

Tout le monde s'intéresse au «sens» dans *Salammô*, tâche de l'interpréter en fonction de ce qu'il est censé représenter, c'est-à-dire l'histoire, telle qu'on la concevait au XIXe siècle. La critique s'évertue à chercher des personnages qui seraient les échantillons exemplaires d'une collectivité carthaginoise modelés d'après l'esprit antique. Trouvant que la «carthaginioserie» de Flaubert manque d'exactitude historique, on se rabat sur la «modernité» des ces personnages. Les critiques s'efforcent, en vain, de trouver la logique qui relie les événements.

En effet, *Salammô* n'obéit pas à une logique rationnelle. L'étude de l'histoire est l'étude des causes, disait Carr²³. L'absence du principe de causalité perturbe la relation entre les faits. Le fait historique étant lui-même engendré par des causes, le manque de causalité ne peut donc que le désagréger. Libérés de la logique causale qui les guide, les événements ne suivent point une trajectoire linéaire. Certes, les faits sont là. Mais dispersés au hasard, égarés, ils troublent plus qu'ils ne construisent la signification de l'histoire. On sait bien que Flaubert s'est inspiré du texte classique, *Histoire générale*, de

²² Ibid. 211.

²³ Edward Hallett Carr, *What is History?* (London: Macmillan, 1961) 81.

Polybe²⁴, mais alors que l'écriture de l'auteur antique obéit à une logique rationnelle et à un mouvement progressif, chez Flaubert ces éléments rassurants font défaut. Les attentes interminables, les éternels recommencements deviennent les signes d'un inaccomplissement. La guerre relatée par Polybe est incessante, monotone, inexpiable, faite d'une somme de combats qui ne cessent que pour reprendre aussitôt. Mais la monotonie du récit relatée par Polybe n'empêche pas cette guerre de suivre son cours évolutif. L'historien antique prétend transmettre le fait tel qu'il était. Flaubert, par contre, exploite la lenteur de la guerre pour en retarder indéfiniment la fin.

Le «non-sens» de *Salammô* peut se comprendre par une comparaison des deux textes, l'un «historique», l'autre «fictif». Comparons deux courts passages de ces ouvrages si différents, qui relatent la bataille de Macar. Cela nous permettra de mieux apprécier l'irrationalité «voulue» de *Salammô*, par rapport au texte antique²⁵. Chez Polybe:

²⁴ Polybe: historien grec, v. 202 - v. 120 av. J.-C.: «auteur d'une *Histoire générale* de son temps, modèle de narration serrée et substantielle, dont il ne reste que cinq livres entiers, et qui est une des oeuvres les plus profondes de l'antiquité». (*Petit Larousse*). L'épisode historique dont s'inspire Flaubert, le récit de la *Guerre inexpiable* de Polybe, est la lutte des Mercenaires contre les Carthaginois qu'ils avaient eux-mêmes recrutés, lors de la première guerre punique (241 av. J.-C.).

²⁵ L'insouciance de Flaubert à respecter les «faits», malgré ses recherches historiques, montre que son souci en écrivant *Salammô* se loge dans une sphère différente de celle envisagée par le XIXe siècle, qui était de narrer «la vérité des faits». On sait bien que Flaubert est fidèle au texte de «l'impassible Polybe», comme le dit Alcide Dussolier. Mais ce dernier ne sait pas qu'il se range du côté de Flaubert lorsqu'il ajoute: «et du reste si peu que lui offrit Polybe, M. Gustave Flaubert ne l'a point accepté, ce

Il [Hamilcar] avait remarqué qu'à l'endroit où le Makar se jette dans la mer les sables s'y amoncelaient sous l'influence de certains vents et formaient ainsi une chaussée naturelle, recouverte par une mince couche d'eau. Il ordonna donc à ses hommes de se tenir prêts à partir, et, sans s'ouvrir à personne de son dessein, il guetta l'occasion favorable. Aussitôt qu'elle se présenta, il sortit de Carthage pendant la nuit [...].²⁶

Le récit de Polybe est cohérent, et la causalité y est nettement expliquée:

1. Si Hamilcar ordonne à ses hommes de se tenir prêts, c'est qu'il a remarqué «quelque chose» («qu'à l'endroit [...] chaussée naturelle»);

2. S'il guette l'occasion favorable, c'est qu'il a un dessein à accomplir (ses soldats l'ignorent, mais le lecteur le sait puisque Polybe explique que Hamilcar ne s'ouvre à personne;

3. S'il sort de Carthage pendant la nuit, c'est que l'occasion «[a]ussitôt [...] se présenta».

On remarque que le texte de Polybe a toutes les marques d'une argumentation logique renforcée par la conjonction donc.

Dans *Salammbô*, les choses se compliquent. Le fait historique reste incertain, mal dessiné. L'accent affirmatif de Polybe cède la place au ton interrogatif, peu sûr, de Flaubert. Par exemple: «tous se demandaient ce qui retardait Hamilcar» (163). Chez

qui prouve bien qu'il n'a pas songé à écrire une histoire'» (Alcide Dussolier, *Revue française* [31 décembre 1862], cité par Neefs et Mouchard, *Flaubert* 214). Dussolier ne croyait pas si bien dire car là résidait le projet flaubertien: se servir des données de Polybe, mais écrire une histoire qui va à l'encontre du récit traditionnel.

²⁶ Polybe, *Histoire générale*, livre I. LXXV in Gustave Flaubert, «Notice», *Salammbô* (Paris: Conard, 1902) 430. Il est dit, sans autre précision, qu'il s'agit «d'une traduction du récit de Polybe» (418).

Polybe, il est clair que si Hamilcar tarde à sortir de Carthage, c'est qu'il guette une occasion favorable. Chez Flaubert, le lecteur est aussi ignorant que les Carthaginois et les Barbares. Tout ce qu'il sait de Hamilcar dans cette situation se résume en ceci :

1. «De temps à autre, il [Hamilcar] montait sur la coupole du temple d'Eschmoun, près de l'Annonciateur-des-Lunes, et il regardait le vent» (163) ou bien;
2. «[O]n le vit descendre de l'Acropole, à pas précipités» (163). Ce n'est qu'après avoir décrit le passage des armées que Flaubert dit que Hamilcar «avait remarqué que le vent d'ouest [...] obstruait le fleuve» (164).

Flaubert décrit les attitudes de Hamilcar sans donner les raisons qui le motivent. Si bien qu'on ne comprend pas pourquoi, alors que «[t]out était prêt, Hamilcar ne partait pas» (160). «Un jour, c'était le troisième mois de Tibby, on le vit descendre de l'Acropole, à pas précipités» (163). En lisant Polybe, on comprend bien que c'est parce que l'occasion de sortir de la ville se présente. Chez Flaubert, par contre, tout ce qu'on sait, c'est que Hamilcar se démène. Ce va-et-vient intrigant, dénué de sens, brouille le récit historique censé être ouvert à une compréhension rationnelle: «[l]es soldats songeaient [...] et les autres [...] soupiraient» (163) et juste après: «[a]u coucher du soleil, l'armée sortit par la porte occidentale» (163). De brusques revirements sans causes apparentes, sans liaison cohérente entre les faits, finissent par faire de ce texte

«historique», une masse de données nébuleuses.

Rappelons que Nietzsche pensait qu'il ne pouvait y avoir de faits en soi et qu'il fallait un sens pour qu'il puisse y avoir un fait²⁷. Chez Flaubert, le sens qui permet au fait d'exister comme tel, fait défaut: on n'a plus de fait à proprement parler, ni succession dans la diégèse, ni même de récit historique tout court.

Tout ce que dit Polybe au sujet de Hamilcar fait partie de la renommée historique du militaire: il est malin, habile, doué d'une grande stratégie guerrière, etc. Hamilcar déploie toutes ces qualités pour vaincre. Par contre, Flaubert n'explique point les «raisons» des capacités de Hamilcar. En ôtant les motifs qui font agir Hamilcar en vue d'une future victoire, le romancier prive son personnage de sa qualité de «chef historique», autrement dit de son historicité. Ainsi a-t-on un récit où les effets s'alignent sans cause apparente, provoqués par un chef sans motivation. On retrouve dans le récit maints exemples similaires²⁸.

²⁷ Voir Chap. II, la page 26.

²⁸ Un autre exemple tiré du texte de Polybe et de celui de Flaubert illustre le même propos. Ainsi chez Polybe: Mathos, Spendius et le Gaulois Antarite n'avaient pas vu sans inquiétude Hamilcar se montrer si clément envers les prisonniers; attirés par les procédés de ce genre, les Africains et les autres Mercenaires n'allaient pas se tourner vers Carthage et profiter de l'asile qu'elle leur offrait? Il importait donc de trouver quelque expédient nouveau qui excitât jusqu'à outrance la haine de leur soldatesque contre Carthage. A cet effet, ils réunirent leurs hommes et amenèrent au milieu d'eux un prétendu courrier qui leur était soi disant envoyé par leurs compagnons de Sardaigne. (Polybe, *Histoire générale*, livre I. LXXIX in Flaubert, «Notice» *Salammbô* [1902] 435).

Quant aux protagonistes, il est clair qu'ils n'ont ni spécificité carthaginoise, ni psychologie individuelle. Selon Faguet, «Mâtho et Salammbô ne sont analysés et pénétrés ni l'un, ni l'autre, Mâtho est passionnément amoureux et c'est tout. Salammbô est confuse et énigmatique»²⁹. «Personne dans les masses n'est individuellement caractérisé», dit Lukács³⁰; «les aventures personnelles de Salammbô se fondent dans une histoire

Le récit de Polybe répond au principe de causalité: si les Barbares sont inquiets, c'est à cause de la clémence de Hamilcar envers les prisonniers. Si les Africains et les Mercenaires se tournent vers Carthage, ce sera à cause des procédés de Hamilcar. S'il faut trouver un nouvel expédient, c'est en raison du danger immédiat. Chez Flaubert, l'anecdote est similaire, mais les causes et les effets sont déplacés, ce qui fait qu'on prend connaissance parfois des effets sans bien savoir les causes qui les motivent. «Enfin les trois chefs et les schalischim se demandèrent ce qu'il allait maintenant décider» (225). Quelle est la raison de cette décision? Flaubert n'explique pas qu'il s'agit de l'inquiétude qui suit la clémence de Hamilcar. Ce n'est qu'après l'arrivée de deux messagers dont l'un «arrivait du côté d'Hippo-Zaryte [et] gravit en courant la montagne» et un «second coureur [qui] parut encore plus haletant et noir de poussière» (225), que l'inquiétude des Barbares se confirme. Il fallait certes «poursuivre à outrance» la guerre (225), mais l'arrivée du coureur n'est pas expliquée clairement comme étant un moyen pour exciter la fureur. Le coureur arrive avant l'explication de son acte. Si bien qu'on s'étonne de voir le brusque revirement des Barbares qui commencent à massacrer les captifs carthaginois. Le lecteur est déconcerté par les tablettes qui sont «expédiées par les soldats de Sardaigne» (225). Alors que Polybe explique le triomphe des Mercenaires en Sardaigne, avant cet épisode du coursier, Flaubert dit abruptement que les tablettes sont expédiées par ces soldats. Ainsi le lecteur est-il en possession des faits mais sans l'explication de ce qui les motive et assure leur liaison. Tout reste en suspens. Que fait la Sardaigne là-dedans? Pourquoi ce stratagème? Pourquoi a-t-on besoin d'un expédient pour poursuivre à outrance la guerre? L'enchaînement solide des événements qui caractérise le récit «historique» fait défaut de nouveau.

²⁹ Emile Faguet, *Flaubert* (Paris: Hachette, 1906) 50.

³⁰ Lukács, *Le Roman historique* 216.

collective», selon Nadeau³¹. Les protagonistes semblent être des figures rhétoriques que Flaubert crée par un simple jeu de mots.

Peut-on alors décider que *Salammbô* n'est pas un roman historique, ou s'il en est un, pourquoi il est raté? Mais ce n'est pas parce qu'il choque et bouscule la tradition historique du XIXe siècle qu'on peut classer *Salammbô* dans la catégorie des romans mal réussis. Ce n'est pas dans le sens mais dans le «non-sens» qu'il fallait chercher le sens de l'oeuvre et de l'histoire qu'elle narre. Ce n'est pas à la psychologie mais plutôt à la non-singularité des personnages qu'il fallait s'attacher. Plutôt que de refuser à *Salammbô* le titre de roman historique, comme le fait par exemple Nadeau, lorsqu'il déclare que «Flaubert n'entend parvenir à aucune reconstitution historique à la façon de Michelet ou d'Augustin Thierry»³², je vais étudier le rapport particulier que le «non-sens» de *Salammbô* entretient avec l'histoire et la façon choisie par Flaubert pour l'exprimer.

Si Flaubert écrit un roman historique et proclame en même temps le désir de faire un «livre sur rien»³³, c'est qu'à travers ce «rien» se dit une histoire, qui tout en allant à l'encontre de l'histoire traditionnelle, n'est pas moins significative pour cela. Ce «rien» peut éventuellement être

³¹ Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain* (Paris: Denoël, 1969) 181.

³² Ibid.

³³ Flaubert, *Correspondance*, ed. Jean Bruneau (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980) t. II, 31. Lettre à Louise Collet, 16 janvier 1852.

fonctionnel, être même un trop-plein porteur d'une vision différente de l'histoire, lourd d'un message qui ne demande qu'à être dévoilé.

Or il faut tenir compte du fait que *Salammbô* n'expose à aucun moment sa conception -- aussi «différente» soit-elle -- de l'histoire: il n'explicite ni ne théorise le «rien» de Flaubert. Flaubert n'articule pas sa vision de l'histoire: il ne la formule pas en historien ou en philosophe. La vacuité de l'histoire dans *Salammbô* va se dire dans le texte par des moyens romanesques et scripturaux qui lui sont propres. C'est sur cette esthétique particulière à *Salammbô* que je propose de me pencher pour étudier ce «rien» qui promet d'être éloquent.

II. L'histoire soumise à une esthétique visuelle

La vision de l'histoire véhiculée par *Salammbô* est inscrite dans la structure et la thématique du roman. Si le récit n'articule pas une philosophie, il met par contre en place une vision du temps et de l'histoire selon des modalités particulières. Mon étude va prendre la forme d'une analyse de l'espace dans l'écriture flaubertienne. La critique thématique pratiquée par Georges Poulet et Jean-Pierre Richard nous a montré à quel point les thèmes spatiaux traduisent une sensation du temps. Mais alors que la critique thématique voit avant tout dans les oeuvres qu'elle analyse «une sensation vécue de la temporalité, un effacement des frontières entre l'objectif et le

subjectif»³⁴, la thématique spatiale du roman flaubertien exprime une temporalité toute différente. Les réseaux thématiques et les structures narratives qui se déploient dans *Salammbô* traduisent non pas une conception du temps vécu, ou du temps intérieur, mais du temps historique.

Cette section prendra la forme d'une analyse spatio-temporelle de *Salammbô*. Cette étude s'avère nécessaire dans la mesure où elle révèle la vision de l'histoire que projette Flaubert. Plus qu'un choix délibéré de la part du lecteur, on peut dire que l'étude de cet espace s'impose. Effectivement, le caractère descriptif de l'oeuvre dicte au lecteur une perspective télescopique et l'invite à une appréhension globale de l'espace textuel. Cette représentation spatiale revêt deux formes différentes, et toutes les deux se manifestent au niveau de la narration. Pour l'examiner, donc, j'ai choisi comme modèle l'étude de l'espace littéraire préconisée par Gérard Genette.

Effectivement, dans *Salammbô*, il y a d'abord une spatialité primaire ou élémentaire: l'étendue décrite par le texte. Cette topographie, qui sert de toile de fond aux événements, se révèle non seulement dans la description des lieux, mais aussi dans une thématique spatiale très riche. Un deuxième aspect de la spatialité se traduit au niveau de l'écriture: c'est l'espace du texte même, c'est-à-dire du récit comme espace organisé et structuré. Si on se souvient de la remarque de Genette sur le

³⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* (Paris: Balland, 1954) 10.

langage littéraire et le langage pictural, on voit qu'elle convient parfaitement à la définition de ces deux espaces³⁵.

On a affaire donc à deux espaces emboîtés: premièrement, une représentation de l'étendue fictive. Deuxièmement, la représentation de la structure même du récit, en quelque sorte son architecture -- «l'architecture du vide» créée par Flaubert³⁶.

A. La thématique spatiale

Le premier espace peut être abordé par une analyse thématique. Flaubert construit cet espace à partir d'un plan géométrique. Un espace inconnu est contrôlé, codé en chiffres et en volumes, saturé de termes géométriques. Lionel Bottineau, dans son étude sur l'espace dans *Salammbô*, souligne cette caractéristique de l'oeuvre, qu'il qualifie de «géométrie un peu délirante». Il remarque que «cercles et cubes, murs et plans, courbes et droites, cônes et creux, tout s'entremêle sans se confondre; les combats des armées eux-mêmes deviennent de gigantesques figures géométriques que seuls les désastres viennent brouiller»³⁷. Un jeu nécessitant toute une gamme de

³⁵ Voir Chap. I, page 16.

³⁶ Voir Chap. I, page 18.

³⁷ Lionel Bottineau, «La représentation de l'espace dans *Salammbô*», *La Revue des Lettres Modernes, Gustave Flaubert 1* (1984): 88. La représentation de l'espace, selon Bottineau, repose sur l'idée que Flaubert -- afin de pallier l'absence de référent (la ville de Carthage étant complètement détruite) -- organise un système capable révéler cet espace disparu. Carthage va prendre forme par les regards de tous les personnages du roman. Mon emprunt à Bottineau se limite à la remarque sur le caractère géométrique de l'espace. Le regard qui va apparaître plus tard dans mon analyse

formes va régner dans cet espace. *Salammbô* devient en quelque sorte une prodigieuse mise en scène de jeux de formes. Les armées, les machines de guerre, les mouvements -- tout s'organise autour d'une thématique géométrique précise.

Sans doute, lorsqu'on lit «et la phalange, appuyée aux éléphants, se resserrait et s'allongeait, se présentait en carré, en cône, en rhombe, en trapèze, en pyramide» (167), comprend-on que Flaubert se réfère à une science militaire, une discipline nécessaire à la bonne organisation des armées. Mais pourquoi tant de précision pour dépeindre les catapultes qui «se composaient d'un châssis carré, avec des montants verticaux et une barre horizontale» (238), sinon pour mettre en évidence une organisation géométrique? Dans *Salammbô*, les mouvements des forces naturelles se muent en formes géométriques, comme si elles étaient guidées par une «logique» capable de les disposer selon des lois rigoureuses. Ainsi Flaubert note-t-il «qu'un nuage de poussière brune, perpendiculairement étalé, accourait en tourbillonnant» (113), ou bien des fois c'est «la ligne de poussière [qui] montait à l'horizon» (273). De même, il va «guider» la direction du vent pour que «les fumées des encensoirs montent perpendiculairement, telles que des arbres gigantesques» (265).

Hanté par la géométrie, Flaubert joue à construire une architecture qui contribue à faire parler l'espace:

Mais sitôt qu'on avait franchi la porte, on se trouvait dans

aura un statut et une fonction différents.

une vaste cour quadrangulaire, que bordaient des arcades. Au milieu, se levait une masse d'architecture à huit pans égaux. Des coupoles la surmontaient en se tassant autour d'un second étage qui supportait une manière de rotonde, d'où s'élançait un cône à courbe rentrante, terminé par une boule au sommet. (129)

Toute une foule envahit l'espace et s'y tient sans jamais le déborder. Le dépassement risque de nuire à la netteté des formes: «[d]es files de robes blanches apparaissaient entre les colonnades, et l'architecture se peuplait de statues humaines, immobiles comme des statues de pierre» (306). L'immobilité conserve la pureté du contour. Les masses, si elles se meuvent, ne se déplacent qu'en figures géométriques, se conformant à l'autorité d'une règle stricte, par exemple, «[c]es masses en forme de cône» (297). Des termes géométriques s'introduisent parmi les adjectifs: «il aurait fallu leur faire remonter un plan oblique» (281), les hautes maisons ont une «forme cubique» (75). Les lieux mêmes ne sont pas nommés indépendamment les uns des autres. Ils sont disposés d'après un plan géométrique préparé d'avance: «tous se rangèrent dans le jardin sur une seule ligne, depuis la maison-de-commerce jusqu'au parc de bêtes fauves» (152). La «maison-de-commerce» et «le parc de bêtes fauves» jouent un rôle secondaire. Ils ne semblent être là que pour offrir des points d'attache à une ligne droite. S'ils sont définis, ils ne le sont que par rapport à la distance. Lorsque Flaubert dit que «des chevaux attachés à des entraves formaient de longues lignes droites au milieu des tentes» (206), on visualise la ligne droite plutôt que les chevaux. Et les tentes seront «rondes, carrées» (206) et les «pierres rondes» (207).

Toutes ces formes qui se dégagent de la narration flaubertienne envahissent l'espace du roman et font de lui un vaste champ géométrique. Mais comment et pourquoi Flaubert s'octroie-t-il des droits sur un espace historique qu'il transforme et codifie à son gré? Une étude des figures privilégiées par *Salammbô* pourra éclairer l'objectif du romancier.

Le regard du lecteur qui parcourt *Salammbô*, qui englobe son espace et le fouille en tous sens, finit par se fixer, se focaliser sur la symétrie. En effet, omniprésente dans le texte, cette forme revient de manière obsessionnelle et hante le romancier comme son lecteur. Flaubert ne parle que par oppositions symétriques, présentations parallèles, lesquelles organisent le temps et l'espace. Bien que ces symétries présentent des volumes et des dimensions différentes et qu'elles subissent des mutations diverses, elles restent fidèles à leur forme initiale, la symétrie, et se laissent aisément repérer. Le texte ne cesse de les répéter tout en formant de nouvelles figures. Les mêmes éléments sont repris, disjoints, en vue d'un nouveau jeu de construction auquel d'autres se succèdent, identiques.

1. Le plan de la description

Les symétries qui émergent à la surface de l'écriture et interviennent dans les descriptions se révèlent être nombreuses. Elles sont annonciatrices d'un véritable système sur lequel se fonde le roman tout entier. Cependant, Flaubert ne les intègre

pas gratuitement dans son écriture. Il les motive et feint d'octroyer un rôle à chacune d'elles. Il met ainsi en valeur l'amour de l'ordre et de la discipline propre à la civilisation grecque en précisant: «[l]es Grecs alignèrent sur des rangs parallèles leurs tentes de peaux» (52). Il brasse des tableaux représentatifs des cérémonies religieuses: «[d]errière elle, [Salammbô] de chaque côté, se tenaient deux longues théories d'hommes pâles» (36). Le système ne tolère ni le moindre égarement, ni aucun dépassement. Chaque chose, chaque objet, devient l'égal d'un autre et si débordement il y a, il sera lui aussi récupéré par la géométrie. Par exemple, «[e]nfin ils distinguèrent plusieurs barres transversales, hérissés de points égaux» (165). Notons que les barres se terminent en «points égaux», ce qui laisse entendre que les Carthaginois qui tiennent ces barres sont de même taille. Toute cette masse de soldats se déplace comme si leur direction était tracée sur le sol, d'après un plan: «partis tous à la fois du fond de la plaine, ils s'avançaient de chaque côté, parallèlement» (284); «[i]ls se mirent sur quatre rangs égaux à la façon des gladiateurs» (286). Flaubert semble éprouver un réel besoin de souligner la symétrie: «[d]e l'endroit où il se trouvait, plusieurs rues partaient devant lui. Dans chacune d'elles, un triple rang de chaînes de bronze, fixées au nombril des Dieux-Pataeques, s'étendaient d'un bout à l'autre, parallèlement» (308). L'adverbe parallèlement aurait pu être omis sans que la phrase perde pour autant de sa signification. Mais l'essentiel dans ce roman est l'insistance

sur la mise en place d'un système géométrique dans lequel s'affirme la figure de la symétrie, qui envahit toute l'étendue spatio-temporelle du texte.

2. Une architecture fictive

C'est grâce à l'architecture, elle aussi vouée à la symétrie, que Flaubert maîtrise et domine l'espace. Lorsqu'il précise que «[p]lusieurs fois il [Mâtho] se heurta les pieds, car le sol avait des niveaux de hauteur inégale qui faisaient dans la chambre comme une succession d'appartements» (101), les niveaux de hauteur inégale pourraient faire croire que Flaubert dévie de son projet initial, de sa forme privilégiée. Ils sont là pour deux raisons complémentaires. Premièrement, ils règlent la cadence de la marche (puisque Mâtho trébuche plusieurs fois); la somme de ces «heurts» provoque un rythme qui scande cette marche et crée comme une succession de sons. Deuxièmement, les niveaux de hauteurs inégales donnent naissance à une «succession» comme il est dit dans le texte. En effet, Flaubert va continuer à construire, avec une obsession égale, une sorte d'exactitude maniaque du langage, tout au long du récit.

La description suivante souligne non pas un manque d'imagination ou de goût chez son auteur, mais un attachement obsessionnel à la rigueur d'une organisation symétrique. Il ne s'agit pas d'une plus-value rhétorique comme si les choses étaient «de mieux en mieux» décrites, mais d'une sorte d'obéissance à un ordre imposé: «[s]ept portes, correspondant à sept planètes, étalaient contre sa muraille sept carrés de

couleur différente. Après une longue chambre, ils entrèrent dans une autre salle, pareille» (131).

Même les chambres qui auraient pu être disposées, comme il conviendrait dans une architecture grecque, tout autour d'un atrium, suivent la rigueur imposée par Flaubert: «Spendius et Mâtho se remirent à nager, et passant par l'ouverture des arcs, ils traversèrent plusieurs chambres à la file. Deux autres rangs de bassins plus petits s'étendaient parallèlement de chaque côté» (88). Le chiffre deux qui est la base du parallèle se répète. On retrouve constamment le deux, ou sa multiplication par lui-même. Il n'y a presque pas de chiffres impairs. Si Flaubert en utilise un, il est répété comme dans sept portes, sept planètes, etc., ou bien il s'agira encore de «sept compartiments étagés sur le corps du Baal» (265). On pense tout de suite au chiffre magique «7», à sa fonction symbolique. Mais on voit bien que sa fonction se borne à être reduplicative, puisqu'il ne sert qu'à figurer toujours des «étages», d'où une nouvelle structure parallèle. Et Flaubert précise comme d'habitude:

Dans le plus haut, on introduisit la farine; dans le second, deux tourterelles; dans le troisième, un singe; dans le quatrième, un bélier; dans le cinquième, une brébis; et, comme on n'avait pas de boeufs pour le sixième, on y jeta une peau tannée de sanctuaire. La septième case restait béante. (265-66)

3. La symétrie et la béance

La symétrie et le parallèle nécessitent de par leur nature même la notion de béance. Les individus dans *Salammbô*, leurs mouvements et leurs déplacements doivent obéir à ce système. Dans un espace régi par la symétrie, une multitude se suit sans se

toucher. Tout contact est en effet susceptible d'enfreindre la règle. Le principe même de la symétrie exigeant l'écart, tout doit rester béant. Ainsi le thème de la béance s'inscrit-il dans l'attitude des personnages: «[t]out à coup elle s'arrêta, et ils [Salammbô et Mâtho] restèrent béants à se regarder» (102). Quand Flaubert note que «[l]es frondeurs puniques, écartés çà et là, restaient béants» (168), l'idée de l'écart renchérit sur la notion de la béance. Mâtho illustre bien ce principe car «[i]l resta béant, les prunelles fixes» (56), ou bien il «considérerait [Giscon] les yeux béants» (173), et toujours Mâtho: «[i]l écoutait la bouche ouverte» (173) ou, «[i]l se recula, les coudes en arrière, béant, presque terrifié» (207). L'attitude de Mâtho provient-elle de son naturel, toujours surpris, ou bien contribue-t-elle au principe de la béance qui domine jusqu'à la forme des constructions? Les murs, par exemple, restent béants, sans qu'une toiture provisoire les réunisse: «[o]n n'apercevait d'en-bas que de hautes murailles montant indéfiniment, telles que les parois d'un monstrueux tombeau» (129). Flaubert se refuse à clôturer jusqu'à l'idée du tombeau. Il poursuit: «[o]n distinguait les enceintes de trois vieux quartiers, maintenant confondues [...] et des rues passaient dans leurs ouvertures béantes, comme des fleuves sous des ponts» (75). Tout se dilate, s'écarte. D'où le principe de *Salammbô* où tout contact est systématiquement éludé. Jean Rousset fait remarquer que «guerre et amour, dans ce roman étrangement homogène, se conduisent de la même manière, à grande distance; on combat comme on s'aime, dans

la séparation»³⁸. Tout au long du récit, Flaubert ne se résout pas à rapprocher les protagonistes, à les unir. Le principe de l'écart, de la béance, est tributaire de la loi de la symétrie, et il réapparaît à différents niveaux du texte.

C'est à ce point que la géométrie révèle une vision du temps historique. Comme nous venons de le constater, l'écart et la béance impliquent une suspension et empêchent tout rapprochement susceptible de «marquer un point» car ce serait s'inscrire dans une évolution. En laissant tout en suspens, en éludant la progression, Flaubert tend à imposer un point de vue en apparence paradoxal dans le cadre d'un récit historique. La loi de la symétrie prive l'histoire de sa dimension évolutive et finaliste. Celle-ci se trouve effacée jusque dans la thématique du texte. C'est l'affirmation d'un monde qui reflète la pensée de Nietzsche, un monde qui refuse tout sens de résolution, d'évolution, de délivrance ou de progrès³⁹. Comme le remarque Eliade, «le temps est suspendu, ou tout au moins sa virulence est

³⁸ Jean Rousset, «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*», *Poétique* 2 (1971): 149. L'analyse de Rousset a servi à mettre en place -- dans la présente section -- la piste à parcourir dans l'ensemble du roman: le principe de la symétrie. Reconnaisant le caractère répétitif du roman, Rousset considère le livre comme un diptyque où toute l'action se joue à distance. Rousset offre ainsi une clé de lecture qui va me permettre d'aboutir à mes propres conclusions.

³⁹ «I believe in absolute space as the substratum of force: the latter limits and forms. Time eternal. But space and time do not exist in themselves. 'Changes' are only appearances [...] if we posit the recurrence of these, however regular, nothing is established thereby except this simple fact, that it has always happened thus» (Nietzsche, *The Will to Power*, paragr. 545 293).

atténuée»⁴⁰.

C'est dans cette perspective que Flaubert prend soin de neutraliser tout soupçon de rapprochement qui aurait pour effet de faire évoluer la situation. Le romancier souligne donc l'impossibilité de tout rapport entre Salammbô et Mâtho, en faisant dire à celui-ci: «[e]lle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas» (55). Il va sans dire que s'il pouvait voir la chaîne, il pourrait aussi la briser et vaincre l'obstacle qui le sépare de Salammbô. Cette façon de mentionner l'objet pour aussitôt le neutraliser, rend le contact encore plus précaire que s'il n'avait jamais existé. Mâtho ne peut rien faire contre l'invisible, comme l'exprime la phrase suivante: «il y a entre nous deux comme les flots invisibles d'un océan sans bornes! elle est lointaine et tout inaccessible» (55). Peut-être Mâtho aurait-il pu se rapprocher de Salammbô, s'il avait à lutter contre des flots bien concrets. Mais tout est invisible et Mâtho ne peut rien saisir. Toute la cadence du récit est réglée sur ce pas. Mâtho: «[s]i je marche, c'est qu'elle s'avance, quand je m'arrête, elle se repose!» (55). Salammbô ne s'arrête point pour attendre Mâtho qui s'avance vers elle. Comme une mécanique bien huilée, le mouvement de l'un déclenche celui de l'autre. Salammbô et sa suite se déplacent en suivant le même schéma spatial: «Salammbô descendait alors l'escalier des galères. Toutes ses femmes venaient derrière elle; et, à chacun de ses pas, elles descendaient aussi» (140). Marche solennelle, où chaque pas est

⁴⁰ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 109.

réglé sur celui de Salammbô.

L'étreinte des corps se révélant impossible, on communique par l'intermédiaire des objets: «des gens à la file se passaient, de main en main, des casques et des amphores» (255). S'il y a un contact, c'est de biais et non pas directement: «[l]es quatre pontifes se tenaient au milieu, dos à dos, sur quatre sièges d'ivoire formant la croix» (131). On remarque dans cette citation la symétrie («au milieu»), le parallélisme distanciateur («dos à dos») et la répétition («quatre pontifes, quatre sièges»).

A la limite, le contact ne s'établit que dans la mort: «[d]es femmes s'étalaient sur les cadavres, bouche contre bouche, front contre front» (222). De même, la seule véritable rencontre de Mâtho et de Salammbô ne se réalise que dans la mort. Le choc des deux protagonistes provoque leur destruction. A l'exception de la nuit «sous la tente», qui reste à demi-cachée au lecteur, il n'y a pas d'autre étreinte entre le mercenaire Mâtho et la fille d'Hamilcar. Ils restent en quelque sorte «béants à se regarder» (102) jusqu'à la fin du récit.

Les miroitements, les scintillements, les jeux du clair-obscur redistribuent et accroissent les volumes et le nombre. Flaubert joue avec les multiplications: un élément ne circule presque jamais au hasard ou d'une façon isolée. Il se redouble toujours grâce aux parallèles ou à une formule multiplicatrice, témoin «[l]es cratères, à bordure de miroirs convexes, [qui] multipliaient l'image élargie des choses» (30). Chaque objet a son miroir qui le reflète une ou plusieurs fois. La lumière même

possède un certain pouvoir de reduplication: «[a]ux derniers feux du soleil, les plaques d'airain la garnissant de haut en bas resplendissaient; les Barbares crurent apercevoir sur elle une traînée sanglante» (84). Ou encore: «[u]ne lumière laiteuse emplissait les feuilles de talc qui bouchaient les petites ouvertures de la muraille; et, symétriquement disposées, elles ressemblaient dans les ténèbres à des rangs de perles fines» (100). Les feuilles aussi viennent se placer symétriquement, ce qui implique que les ouvertures n'échappent pas non plus à la règle.

4. L'écho et l'échelle

Dans *Salammbô*, Flaubert s'intéresse tout particulièrement à l'imitation. Par exemple: «[q]uelqu'un cria qu'il était empoisonné. Tous se crurent empoisonnés» (34). On reproduit en s'imitant, comme lorsque Flaubert note: «[l]'incendie de l'un à l'autre gagnait tous les arbres» (35). Ceux-ci s'enflamment les uns après les autres, pas un arbre n'échappe à la règle de l'imitation, pas un ne se singularise. Les objets, comme par exemple, «l'échelle» -- à cause de ses barres parallèles -- sont commodes pour compléter le décor: «[l]es échelles se trouvant insuffisantes, on employa les tollénones, -- instruments composés d'une longue poutre établie transversalement sur une autre, et portant à son extrémité une corbeille quadrangulaire» (242). Si l'objet est absent, Flaubert le crée de toutes pièces: «[q]uelquefois un homme sur les épaules d'un autre enfonçait une fiche entre les pierres, puis se servait comme d'un échelon pour

atteindre au delà, en plaçant une seconde, une troisième» (242) ou encore, «[d]evant chaque couloir, des dents d'éléphant posées debout, en se réunissant par les pointes, formaient un arc au-dessus de la porte» (142). On a, une nouvelle fois, l'image de plusieurs arcs parallèles qui, en se réunissant, forment un seul. La narration flaubertienne impose un nouveau jeu de multiplication et de répétition.

La reduplication s'ajoute à la figure de la béance pour exprimer la vision flaubertienne de l'histoire. Les motifs spatiaux traduisent ici une sensation non pas d'un temps individuel, tel que le conçoit Poulet ou Richard, mais du temps historique à proprement parler. La thématique de l'objet spéculaire, de l'écho, de l'échelle crée un univers de miroirs où tout se répète et se reproduit indéfiniment. Mais si tout est répété dans l'histoire, où serait alors sa marche progressive? Si tout est imitation, où est donc l'évolution? Là où le même objet est multiplié, deux, quatre ou un nombre infini de fois, un temps répétitif, statique remplace le cours linéaire du progrès historique. La vision de Flaubert rejoint ici l'affirmation radicale de Nietzsche concernant le temps et le devenir. C'est ainsi que celle-ci est décrite par Nietzsche: «[t]his life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more; and there will be nothing new in it [...]. The eternal hourglass of existence is turned upside down

again and again»⁴¹. C'est comme si Flaubert tentait, comme le dit Eliade, «de s'opposer, par tous les moyens en son pouvoir, à l'histoire, regardée [jusque là] comme une suite d'événements irréversibles, imprévisibles et de valeur autonome»⁴².

B. L'espace du récit

La structure fondamentale du récit est basée sur cette construction spatiale. La symétrie, qui dominait le champ des thèmes géométriques, régit également la narration. Elle modèle les situations, les événements, les actes, bref tout ce qui constitue l'histoire.

1. Les situations symétriques

Flaubert présente pour commencer les deux camps, celui des Carthaginois et celui des Mercenaires, dans une égale atmosphère de tension et de crainte réciproque. Il renverse les situations tout en maintenant leur symétrie. Les Barbares ont peur que Giscon ne revienne, tandis que les Carthaginois craignent que les Barbares ne restent. Flaubert met en scène des situations identiques. On aura, de part et d'autre, le tableau d'une masse face à un orateur: «[l]es soldats [...] se tassaient autour

⁴¹ Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1974) paragr. 341 273. Voir à ce propos Lawrence J. Hatap qui explique ainsi la pensée du philosophe: «everything, all aspects of existence are worthy of eternal repetition, in the same way. In this light, what eternal recurrence represents is simple enough; there is an infinite time and a finite number of events; therefore events, having run their course, will repeat themselves and so on» (*Nietzsche and Eternal Recurrence: The Redemption of Time and Becoming* [Washington D. C.: University Press of America, 1978]) 93. (C'est Hatap qui souligne.)

⁴² Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 113. (C'est Eliade qui souligne.)

d'elle [Salammbô]» (37); ou bien: «[l]es Grecs, sanglés dans leur ceinturon de fer, tendaient l'oreille» (60); «[p]arle! parle», dit-on à Spendius, qui «hésita; il tremblait; enfin s'adressant aux Libyens» (60). A l'intérieur de ces situations symétriques se dégage aussi une seconde symétrie. Il s'agit cette fois du manque de communication et de l'effort investi pour deviner les paroles des uns et des autres. Reprenons les mêmes citations en y ajoutant cette fois l'incompréhension mutuelle: «[l]es soldats sans comprendre ce qu'elle disait se tassaient autour d'elle» (37), et «[l]es Grecs sanglés dans leur ceinturon de fer tendaient l'oreille, en s'efforçant de deviner ses paroles» (60); enfin «Spendius hésita; il tremblait; enfin s'adressant aux Libyens, qui étaient les plus nombreux, il leur dit: [...]. Hannon ne se récria pas, donc il ne comprenait point le libyque» (60). On est en présence de deux camps qui adoptent la même attitude dans un effort similaire et également vain de compréhension. Dans ce cas, non seulement les situations symétriques empêchent toute évolution, mais l'incompréhension réciproque des deux champs freine la progression logique de la pensée.

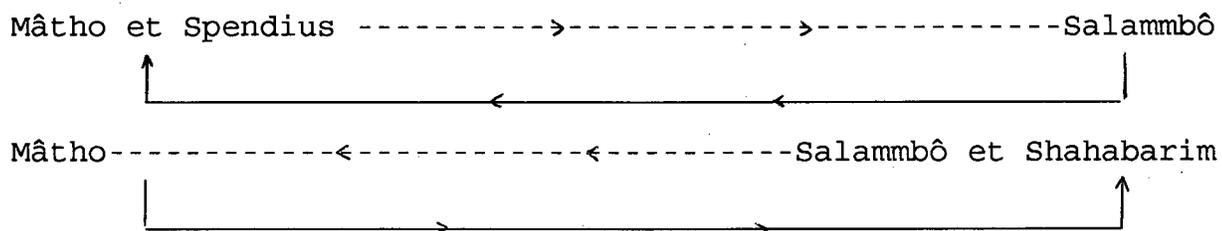
2. Le parcours du zaïmph

Voile sacré de la déesse représentant le pouvoir des Dieux et leur protection étendue sur Carthage, le zaïmph va passer de Salammbô à Mâtho et finira par retourner aux mains des Carthaginois. Il est dérobé par Mâtho à la suite d'un itinéraire périlleux pour être finalement récupéré par Salammbô après une

longue marche qui fait pendant à celle de Mâtho. Le zaïmph effectue ainsi un trajet qui, tout en se soumettant à la loi de la symétrie, structure le récit tout entier au gré d'un jeu d'oppositions. Ainsi:

- Mâtho, conseillé et accompagné par Spendius, s'achemine vers Salammbô («ils découvrirent une brèche dans la grosse muraille et passèrent» [92]), arrive chez elle, dérobe le voile et s'en va.
- A son tour Salammbô, conseillée par Shahabarim et accompagnée d'un acolyte va chez Mâtho («[s]es lourdes battants [de la porte de Teveste] étaient entre-bâillés; ils passèrent» [202]) et reprend le voile.

La structure des épisodes symétriques peut être représenté par le schéma suivant:



Il faut remarquer la valeur répétitive et oppositionnelle des deux séquences. A la séquence qui commence par le déplacement de Mâtho correspond, en position opposée et symétrique, celle qui débute par le trajet de Salammbô. Mâtho flanqué de Spendius, son fidèle ami et conseiller, va chez Salammbô, dérobe le voile sacré, persuadé que l'effraction du zaïmph, qui détient le secret de l'existence universelle, lui apportera la victoire tant convoitée; il retourne alors à son camp. Pour reprendre le voile qui assurait à Carthage sa puissance, Salammbô va chez Mâtho,

prend le voile et retourne à Carthage. Le double vol du zaïmph donne lieu à deux rencontres qui s'effectuent dans les deux camps ennemis: la chambre de Salammbô et la tente de Mâtho. Ce sont d'ailleurs les seules fois où les deux protagonistes se rencontrent à l'abri des regards de la foule.

Si on examine de près ce parallélisme, on constate qu'il annule en fait la finalité du parcours. Par son aller et retour, son va-et-vient inutile, le voile n'a accompli en vérité aucun trajet tangible. La condition du devenir éternel, disait Nietzsche, est qu'il ne vise aucun objectif: «and now one realizes that becoming aims at *nothing* and achieves *nothing*»⁴³. L'absence intentionnelle d'un but est considérée par Nietzsche comme étant encore un but qui consisterait justement à ne pas en avoir un. Le devenir est sans intention. Privé de toute visée finaliste, le voyage perd donc de son sens car «any goal at least constitutes some meaning»⁴⁴. Dans le cas du zaïmph, on se retrouve face à un nouveau jeu de multiplication, de répétition, qui annule la valeur et le sens du parcours. Non seulement on trouve un aller doublé d'un retour, mais on est de nouveau face à un jeu de miroir: le trajet périlleux de Mâtho est en quelque sorte reflété dans celui, tout aussi hasardeux, de Salammbô. Les deux personnages sont pris par un même mouvement et motivés par un espoir commun: le retour triomphal de Mâtho après avoir dérobé

⁴³ Nietzsche, *The Will to Power*, paragr. 12 12 (C'est Nietzsche qui souligne.)

⁴⁴ Ibid. Voir à ce propos Chassard, *Nietzsche: finalisme et histoire* 109.

le voile sacré à l'ennemi, se reflète dans le retour non moins glorieux de Salammbô qui ramène le symbole de la victoire à Carthage. Mais en fait, il n'y a pas d'objectif atteint, point de résultat pratique de l'épisode. Tout devient spéculaire, répétitif.

A l'instar de la traversée qu'il accomplit, le zaïmph lui-même perd sa signification. Catalyseur utile au démarrage du récit, il est vidé de tout sens par le caractère dérisoire de la structure même qu'il met en branle. Son prestige va subir une telle dégradation au fil du récit que sa fonction divine finira par être réduite à zéro. De sacré qu'il était, («Spendius reprit: 'il [le voile] est divin lui-même'» [92]), il devient simple enjeu politique («[c]'est parce que Carthage le possède, que Carthage est puissante» [92]), avant d'être réduit à un accessoire érotique («et tendant vers elle le zaïmph, il allait l'envelopper dans une étreinte» [102]), puis en un simple tapis («il étala sur ses jambes le zaïmph comme un simple tapis» [211]). En fin de compte, le zaïmph apparaît comme un objet inutile: «[m]ais, comment la possession du zaïmph ne leur donnait-elle pas la victoire?» (115). Aussi Mâtho se trompe-t-il lorsqu'il dit que «le zaïmph ne fera rien pour moi; mais puisqu'ils l'ont perdu, il ne fera rien pour eux» (115). Ce n'est pas parce que les Carthaginois l'ont perdu qu'il ne fera rien pour eux, mais simplement parce qu'il est complètement inutile. Il aurait été dans leur possession que la chose n'aurait pas changé. Cela se voit en effet quand Salammbô «examina le zaïmph;

quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois» (213). Finalement le voile tant convoité, pour lequel tout le monde s'était tant agité, ne sert à rien ni à personne: «[u]ne anxiété permanente agitait les collègues des pontifes [...] le rétablissement du zaïmph n'ayant pas servi» (245). Le voile s'use en cours de route, tombe dans l'insignifiance, pour se perdre quelque part. L'objet s'annule dans son parcours.

3. Les noces

Salammbô commence et s'achève par un regard. Ce regard scelle les noces symboliques de Mâtho et Salammbô. Au début du roman, en plein «festin», on lit le passage suivant:

Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil. Elle descendit le premier escalier qui longeait obliquement le premier étage, puis le second, puis le troisième, et elle s'arrêta sur la dernière terrasse, au haut de l'escalier des galères. Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats. (35-36)⁴⁵

Cette fête initiale est annonciatrice des noces de Mâtho. Car lorsque Salammbô offre à boire au Libyen, (Mâtho) dont la face est tachetée par «des éclaboussures de sang» (39), un Gaulois lui assure que ce geste actualise leur union. Voici leur bref dialogue:

- «Les dieux te protègent [...]. A quand les noces?»
- «Quelles noces?»
- «Les tiennes! car chez nous», dit le Gaulois, «lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche.» (39)

⁴⁵ C'est moi qui souligne.

Et aussitôt Mâtho est blessé par le Nubien Narr'Havas :

«Narr'Havas, en bondissant, tira un javelot de sa ceinture [...] il le lança contre Mâtho» (39). Et à la fin du texte, au milieu d'autres festivités, on trouve ceci :

Salammbô, comme si quelqu'un l'eût appelée, tourna la tête; le peuple, qui la regardait, suivit la direction de ses yeux. Au sommet de l'Acropole, la porte du cachot, taillé dans dans le roc au pied du temple, venait de s'ouvrir; et dans ce trou noir, un homme sur le seuil était debout. (308)⁴⁶

La fête qui clôt le récit célèbre les noces de Salammbô avec le roi des Numides, mari trompé d'avance: «c'était le jour du mariage de Salammbô» (304). Mâtho est encore «une longue forme complètement rouge» (310) et «[s]es épaules saignaient» (308) à la suite des blessures et coups reçus des mains de la foule.

Dans les mêmes circonstances, face à un même public, un courant passe des protagonistes à la masse: de Salammbô aux soldats au début du roman, de la foule à Mâtho lors de la cérémonie finale. Des noces de sang sont célébrées dans une même atmosphère de grandeur solennelle et sauvage⁴⁷. Même l'entrée en scène des deux protagonistes présente une ambiance similaire de grandeur souveraine. Salammbô et Mâtho dominent la foule de leur position élevée et communiquent par des gestes et un regard qu'ils échangent au-dessus des spectateurs: «le Libyen se penchait vers elle» (39) au début, ses «prunelles [de Mâtho] la contempaient» (310), ou bien «Mâtho regarda autour de lui, et

⁴⁶ C'est moi qui souligne.

⁴⁷ Voir à ce propos Rousset qui considère les deux fêtes comme des noces de sang. Rousset, «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*»: 153.

ses yeux rencontrèrent Salammbô» (310) à la fin.

Le schéma suivant représente les deux noces qui encadrent le récit et qui sont célébrées dans une atmosphère semblable.

Regard de Salammbô sur la foule	Salammbô, Mâtho en sang et Narr'Havas sont présents. Salammbô et Mâtho communiquent par le regard.
---------------------------------	---



Noces I

Le reste du récit

Regard de la foule sur Mâtho	Salammbô, Mâtho en sang et Narr'Havas sont présents. Salammbô et Mâtho communiquent par le regard.
------------------------------	---



Noces II

On remarque que les deux épisodes sont parallèles et quasi identiques: les même personnages, (Salammbô, Mâtho, Narr'Havas et la foule) le même décor, un grand public assiste à un même événement: le mariage de Salammbô et de Mâtho. Si bien qu'à la limite, c'est comme s'il y avait une seule cérémonie nuptiale. Salammbô invite à une appréhension simultanée de son espace textuel. La fin rejoint le début: le commencement et le dénouement se superposent, se neutralisent. L'évolution du récit est remplacée par un présent continu qui abolit toute idée du passé et de l'avenir. Le regard qui scelle les deux noces supprime l'espace et le temps qui les séparent. Les lieux n'ont pas changé, et personne n'a bougé. C'est comme si le temps avait été aboli. Les parallèles et les symétries, qui s'élèvent à l'infini sans jamais se rejoindre, sont le symbole d'une vision

particulière de l'histoire. Dans *Salammbô*, Flaubert a choisi le genre du roman historique, mais la structure qu'il adopte pour évoquer l'histoire, celle de l'éternel retour, interrompt la marche progressive de celle-ci. Les grandes scènes de batailles restent figées, statiques, comme sculptées dans le fronton d'un temple grec⁴⁸. L'écriture de Flaubert fige l'histoire à jamais et annule toute possibilité de mouvement tendu vers une finalité. Alors que dans le roman historique traditionnel de cette époque, l'aventure évoluait selon une logique causale, l'action dans *Salammbô* se déroule sans progresser. Cette situation vide l'histoire narrée du sens qu'elle était censée véhiculer. *Salammbô*, par la durée et les lieux figés qui impriment à la fiction sa fixité, nie du même coup son historicité. Du commencement à la fin, l'histoire serait-elle la répétition du même drame, cette répétition qui est celle du «geste archétypal»⁴⁹? Vouée à la synchronie, *Salammbô* ignore l'idée de progrès, d'évolution. Si toute chose a son parallèle, sa symétrie, son double, son image, si tout ne fait que se répéter, c'est que Flaubert envisage une histoire où aucun événement ne mériterait d'être signifié dans sa singularité. Barthes dit que «répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié»⁵⁰. D'une certaine façon, il est évident que rien ne se

⁴⁸ Voir J. R. Dugan, «Flaubert's *Salammbô*, a study in immobility», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 79 (1969): 193-206.

⁴⁹ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 108.

⁵⁰ Barthes, *Le Plaisir du texte* 67.

passé dans *Salammbô*. Car comme le souligne Eliade, «le devenir des choses qui reviennent sans cesse dans le même état est [...] annulé» et par conséquent «le monde reste sur place»⁵¹. C'est «le devenir sans finalité» de Nietzsche⁵², ou «le rien du devenir», d'après la formule de Françoise Gaillard⁵³, un «rien» lourd de signification.

Rien ne se passe? Pourtant il y a un récit qui se déroule inséré dans l'espace laissé vacant entre les deux immenses parallèles. Peut-on réduire à néant ce qui se produit entre les deux noces? Peut-on soutenir que rien n'avance, que tout reste à l'état statique, quand le récit relate une guerre, ce qui suppose progression et déplacement? En effet, on se déplace beaucoup dans *Salammbô*. Les gens, les armées sont animées d'une activité incessante, mais ce sont là des gestes de personnes enfermées, de marcheurs qui reviennent toujours sur leurs pas. On s'agite sans cesse, mais on ne fait que piétiner sur place. Rien n'évolue ni se développe.

III. Le Mouvement

Si on examine le texte de près, on s'aperçoit que *Salammbô* présente un espace étroit où la difficulté de se mouvoir entrave

⁵¹ Ibid.

⁵² Voir pages 83-84, note 43.

⁵³ Françoise Gaillard, «La révolte contre la révolution. *Salammbô*: un autre point de vue sur l'histoire» in *Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, ed. Alfonso de Toro (Tübingen: Narr, 1987) 44.

les manoeuvres. On peut difficilement se déplacer, bouger et agir dans les lieux où se déroulent les événements. La chose semble paradoxale! Comment Carthage, entouré de grandes plaines et de vastes campagnes, peut-il être un lieu restreint? Mais c'est précisément dans cette immensité que Flaubert introduit une gêne dans le mouvement. Les Barbares découvriront peu à peu le paradoxe de l'espace carthaginois: immense, c'est une prison; infini, c'est un piège. La description flaubertienne trace des frontières invisibles. C'est un enfermement volontaire qui comprime les masses dans un volume minimal et dans une surface trop limitée, alors qu'elles auraient pu être disposées dans une étendue qui s'étale à l'infini.

C'est par le mouvement des personnages que le vaste espace flaubertien se dessine. Dans l'aire créée par leur propre déplacement, les personnages souffrent d'un manque d'espace. Cela marque en fait tout mouvement, tout élan susceptible de les mener vers l'aventure, vers l'histoire, toute tentative d'évasion. Quelle est la raison de cet emprisonnement? Pourquoi les masses s'obstinent-elles à se serrer dans une zone étroite, quand cette vaste côte leur offre la possibilité d'avancer ou d'agir à leur guise? C'est la logique inhérente à cette clausturation singulière que je propose d'analyser maintenant.

A. L'attraction de Carthage

L'attraction de Carthage se fait particulièrement sentir chez les Mercenaires. A cause de leur statut de groupe hétéroclite issu de plusieurs nations (Ligures, Lusitaniens, Baléares, etc.),

du manque de toute idéologie susceptible de les orienter vers un but convoité, les Mercenaires dessinent par leur mouvement incessant une frontière invisible. La crainte d'un au-delà inconnu, d'une situation différente à affronter, les fait sans cesse se tourner vers Carthage, vers leur chef Hamilcar, vers les lieux où, en dépit de leur situation difficile, ils avaient l'habitude de combattre: «[a]lors plus d'un se rappela des matinées pareilles, quand, au fracas des clairons, il [Hamilcar] passait devant eux lentement [...]. Une sorte d'attendrissement les saisit» (182). Métaphoriquement parlant, Carthage agit sur eux comme un aimant. Incapables de s'aventurer hors de cette zone d'attraction, ou craignant de le faire, ils retournent toujours à Carthage comme s'ils en avaient la nostalgie. Leur éloignement ne s'effectue donc que par rapport à ce centre. A leur insu, ils respectent une ligne de partage imaginaire qui les isole dans un espace délimité par leur propre mouvement. Les Barbares sont fascinés par Carthage comme on l'est par l'interdit: «[c]e spectacle de Carthage irritait les Barbares. Ils l'admiraient, ils l'exécraient, ils auraient voulu tout à la fois l'anéantir et l'habiter» (76). Masse indécise, formée de pauvres hères sans véritables attaches ni racines, ils ont une seule patrie haïe mais pourtant inoubliable: Carthage. «Ils ne savaient même pas, la plupart, ce qu'ils désiraient. Une fascination, une curiosité les poussait» (234). Les Mercenaires sortent de la ville, ils s'éloignent d'elle, mais ils sont dans l'incapacité d'échapper à son pôle d'attraction.

Au delà de cette frontière invisible, l'espace se déploie sans limites: «[i]ls marchaient côte à côte, à la droite de l'armée, sur le flanc d'une colline; la plaine, en bas, se prolongeait, perdue dans les vapeurs de la nuit» (50). On dirait que la nature leur dicte la halte et l'immobilité: «[c]ependant, la route s'allongeait sans jamais en finir. A l'extrémité d'une plaine, toujours on arrivait sur un plateau de forme ronde; puis on descendait dans une vallée, et les montagnes qui semblaient boucher l'horizon, à mesure que l'on approchait d'elles, se déplaçaient comme en glissant» (50).

Devant cette nature qui se dérobe, les Mercenaires sont pris par la peur. Ils ne peuvent plus «avancer». La progression dans les immenses plaines carthaginoises devient impossible, tout comme une marche historique reste improbable dans *Salammbô*. Alors on fait demi-tour: «[i]ls s'ennuyaient de ne pas voir Sicca. Ils avaient peur de se perdre et d'atteindre le désert, la contrée des sables et des épouvantements. Beaucoup même ne voulaient plus avancer. D'autres reprirent le chemin de Carthage» (52). La nature même freine abruptement, comme si l'espace se diluait d'un coup, renonçant à terminer l'univers: «Utique avait, du côté de l'orient, une plaine qui s'étendait jusqu'à la grande lagune de Carthage; derrière elle, débouchait à angle droit une vallée comprise entre deux basses montagnes s'interrompant tout à coup» (116). Toute possibilité d'évasion par une ouverture quelconque disparaît comme par enchantement. C'est comme si les Mercenaires avaient épuisé le monde en arrivant à ses confins: «ceux qui

étaient le plus près du défilé revinrent en arrière; mais le passage avait entièrement disparu» (274). Toutes les forces s'associent pour les empêcher d'avancer: «les Mercenaires furent chassés, repoussés, traqués comme des bêtes féroces. Dès qu'ils entraient dans un bois, les arbres s'enflammaient autour d'eux, quand ils buvaient à une source, elle était empoisonnée» (294). Ils avancent dans un monde fantastique, où l'univers s'enflamme et où les sources se tarissent pour arrêter leur marche. Déroutés, angoissés, ils s'interrogent: «s'enfuir, par quelles routes? [...] Tandis qu'en continuant leurs efforts, ils obtiendraient à la fois la liberté, la vengeance, de l'argent» (226). Mieux vaut retourner à Carthage, ce qu'ils font: «on était revenu devant Carthage» (235). Le maigre espoir de triomphe ne les empêche pas de revenir sur leur pas; aussitôt qu'ils sont devant l'objet de leur convoitise, ils sentent renaître la force de l'espoir:

Enfin, tous reconnurent que la ville était imprenable, tant que l'on n'aurait pas élevé jusqu'à la hauteur des murailles une longue terrasse qui permettrait de combattre sur le même niveau, on en paverait le sommet pour faire rouler dessus les machines. Alors il serait bien impossible à Carthage de résister. (244)

La ville devient une véritable obsession, et «ils se retrouvèrent un jour dans les gorges de Corbus, encore une fois devant Carthage» (295). Incapables d'avancer en ligne droite, les Mercenaires ne font que des déplacements dérisoires. Ils restent sur place, rebroussant toujours chemin au milieu de leur course; ils viennent s'enfermer dans un espace limité par leurs propres mouvements. C'est finalement devant la ville à la fois haïe et

aimée qu'ils expireront dans le Défilé de la Hache. Ils auront festoyé, guerroyé et péri aux pieds de Carthage. En fait, du début jusqu'à la fin, ils seront restés là, et rien n'aura vraiment bougé.

Le tableau de la frontière invisible illustre le mouvement de va-et-vient des Mercenaires. C'est une ligne imaginaire qui sépare le connu, Carthage, de l'inconnu qu'on craint de découvrir. Cette limite dessine le destin des Mercenaires et signe en quelque sorte leur condamnation à résider à perpétuité dans un espace clos.

l'inconnu, l'espace
qui se dérobe



la zone d'attraction
des Mercenaires

CARTHAGE

Ce perpétuel et stérile va-et-vient se fait sentir non seulement dans les mouvements des masses, mais aussi dans les moindres déplacements des personnages. Les tentatives de Mâtho pour entrer dans Carthage le montrent bien:

Plus de vingt fois il fit le tour des remparts, cherchant quelque brèche pour entrer. Une nuit, il se jeta dans le golfe, et pendant trois heures, il nagea tout d'une haleine. Il arriva au bas des Mappales, il voulut grimper contre la falaise. Il ensanglanta ses genoux, brisa ses ongles, puis retomba dans les flots et s'en revint. (76)

Le choix d'une falaise glissante facilite et provoque cette démarche quasi sisyphienne, avortée, mais pourtant toujours recommencée. Mâtho est attiré par Salammbô, tout comme les Barbares le sont par Carthage. Lui aussi viendra mourir à ses

pieds. Lorsqu'il tente d'arriver jusqu'à la fille d'Hamilcar, tout glisse et il revient continuellement à son point de départ :

Spendius et Mâtho se remirent à nager, et passant par l'ouverture des arcs, ils traversèrent plusieurs chambres à la file. [...] Ils se perdirent, ils tournaient, ils revenaient. Enfin, quelque chose résista sous leurs talons. C'était le pavé de la galerie qui longeait les citernes.

Alors, s'avançant avec de grandes précautions, ils palpèrent la muraille pour trouver une issue. Mais leurs pieds glissaient; ils retombaient dans de vasques profondes. Ils avaient à remonter, puis ils retombaient encore. (88)

Le glissement est d'ailleurs le terme par excellence qui convient à une démarche vaine, à un espoir toujours déçu. Une certaine limite atteinte, on retombe. La difficulté de grimper rend la progression impossible. Si Mâtho essaie de se libérer de son obsession, une fois de plus l'espace se dérobe, et Mâtho revient sur ses pas: «[a]lors ne sachant où il se trouvait, ni comment découvrir Spendius, tout assailli d'angoisses, effaré, perdu dans les ténèbres, il s'en retourna par le même chemin plus impétueusement» (171). Tous, sans cesse, reviennent en arrière. Personne ne peut poursuivre un chemin tendu vers un objectif précis. On s'agite, on se démène, on court, mais on court sur place; on ne fait que répéter les mêmes gestes, qui finissent à la longue par constituer un système clos sans débouché.

En tant que récit historique, *Salammbô* était censé relater, comme le fait le roman historique traditionnel du XIXe siècle, des événements qui s'insèrent dans une continuité temporelle et se rattachent à la marche même de l'histoire. C'est-à-dire qu'il aurait pu figurer la durée, le temps chronologique de l'histoire. Or, faute de progression, la durée du récit ne figure pas un

présent ancré dans le passé et tendu vers un avenir. Le roman de Flaubert surgit inopinément, telle une pause détachée du cours de l'histoire, une description où se succède une série de scènes sanglantes.

Salammbô ne se laisse pas encadrer, tout encadrement présupposant une valorisation, une mise en place de l'événement par rapport à la diégèse et au fond historique auquel il appartient. L'unité du roman ne présentant pas de progression, il ne peut donc pas être intégré dans le fil de l'histoire, qui exige une certaine continuité. S'il y a un mouvement, ou un remue-ménage, le déroulement et le développement font défaut. Dans la mesure où le texte ne décrit pas de déroulement linéaire, il prive l'histoire de sa dimension évolutive. *Salammbô* illustre le devenir de Nietzsche qui est «autre chose qu'une évolution progressive et totalitaire précisément orientée. Sa structure n'est pas celle du devenir hégélien aux immuables figures ni toujours celle d'un écoulement sans remous et sans obstacle»⁵⁴. Le remue-ménage de *Salammbô* découle d'une pluralité gouvernée par des volontés de puissances qui s'affrontent dans une lutte sans fin. C'est un mouvement qui reste statique: dans un certain sens on peut dire, comme Eliade, qu'«il ne se passe rien de neuf sous le soleil»⁵⁵. L'histoire devient une somme d'instant, une série d'étapes étanches, closes sur elles-mêmes, et non un continuum orienté vers une finalité.

⁵⁴ Chassard, *Nietzsche: finalisme et histoire* 105.

⁵⁵ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 109.

B. La stratégie de Hamilcar

Le deuxième ensemble de mouvements qui caractérise l'espace dérive de la stratégie de Hamilcar. Elle consiste en une série de dérobades qui aboutissent au piège du «Défilé de la Hache», où les Mercenaires sont exterminés.

Mais les opérations du Suffète étaient incompréhensibles. Il campa successivement à Eidous, à Monchar, à Tehent; des éclaireurs crurent l'apercevoir aux environs d'Ischiil, près des frontières de Narr'Havas, et l'on apprit qu'il avait traversé le fleuve au-dessus de Tebourba comme pour revenir à Carthage. A peine dans un endroit, il se transportait vers un autre. Les routes qu'il prenait restaient toujours inconnues. Sans livrer de bataille, le Suffète conservait ses avantages; poursuivi par les Barbares, il semblait les conduire. (180)

Ces dérobades, qui semblent conçues pour les besoins d'une méthode stratégique, contribuent à schématiser l'espace flaubertien. C'est en somme par l'étrange mouvement rotatoire des armées, le va-et-vient prétendument adroit et rusé de Hamilcar, que Flaubert clôture son espace. Certes, ces escarmouches dues au génie militaire de Hamilcar sont les données de toute guerre, comme celle narrée par Polybe. En effet, dans le récit de celui-ci, c'est l'armée ennemie qui est encerclée par l'habile général: «on vit plus d'une fois Hamilcar, coupant la retraite à des détachements isolés, les envelopper comme un joueur habile et les exterminer»⁵⁶. Les Mercenaires sont traqués, cernés et pris au piège dans une zone réduite. Tandis que chez Flaubert, c'est Hamilcar lui-même qui commande et clôture, par ses propres mouvements, son terrain d'action. Ainsi le chef carthaginois ne

⁵⁶ Polybe, *Histoire générale*, livre I. LXXV in Flaubert, «Notice», *Salammbô* [1902] 441.

fait-il que prolonger indéfiniment la guerre.

Si l'espace est au départ délimité par le mouvement, celui-ci à son tour tend à ne pas dépasser ses propres frontières. Les causes et effets ont subi un renversement. Ce n'est pas parce que l'espace est clos que la guerre ne peut s'étendre: c'est au contraire le mouvement dû à la stratégie de Hamilcar qui mène à la clôture de l'espace et qui maintient les armées dans un champ bien circonscrit. D'où les courses interminables et leur trajectoire circulaire. A la limite, je dirais que nous assistons à la représentation théâtrale d'une esthétique de la stratégie. Celle-ci devient le moyen utilisé par Flaubert pour construire son territoire et exprimer une conception de l'histoire, où toute évolution linéaire devient impensable.

La stratégie de Hamilcar, qui finit par attirer les Mercenaires dans le «Défilé de la Hache», aboutit à la victoire des Carthaginois. Mais le dénouement historique est constamment retardé, différé jusqu'à la fin du roman; il survient abruptement, alors qu'on en était encore aux jeux des dérobadés, aux «escarmouches» de Hamilcar et au va-et-vient dérisoire de l'armée. A quelques pages de la fin, on lit ceci: «[l]es Carthaginois, trompés, plusieurs fois s'engagèrent au milieu d'eux. Une hébétude les immobilisait» (299); et encore: «Hamilcar se désespérait» (299). Flaubert met l'accent moins sur la victoire finale que sur la stratégie. Pris par leurs propres mouvements dans ce piège de l'espace et du temps, les combattants se poursuivent inlassablement pour revenir harassés, exaspérés

par cette course aveugle. Les plateaux pourtant immenses se referment sur eux pour empêcher toute fuite vers un avenir, vers un franc combat qui risquerait de mettre fin à ce jeu de cache-cache.

Hamilcar fait avancer et reculer ses armées d'un même pas. «Ces marches et ces contre-marches fatiguaient encore plus les Carthaginois» (180). A force de bouger sur place, on s'éreinte. Parfois on se prépare avec pompe: «il organisa une phalange de soixante-douze éléphants et les rendit formidables [...]. Deux mille jeunes hommes [...]. Il les renforça de huit cents autres [...]. La grosse cavalerie se composait de dix-neuf cents gardes» (159). Mais tous ces préparatifs restent au même stade de démarrage. On se prépare à la guerre avec bravoure, mais l'attente s'éternisant, l'exasperation puis l'ennui sévissent. Et on recommence: «tout était prêt» (160). «Les Carthaginois n'étaient pas moins que les Barbares impatients de la guerre» (162); «et cependant Hamilcar ne partait pas» (160). «[T]ous se demandaient ce qui retardait Hamilcar» (163). Celui-ci adopte, au milieu de cette tension, une attitude étrangement indifférente car «[s]ouvent la nuit il sortait de Carthage seul» (160), ce qui fait considérablement baisser le moral des combattants.

Tout se défait avant la réalisation de toute action tendue vers un but. Si l'armée carthaginoise essaie de poursuivre les manoeuvres qui vont enfin mener vers un dénouement: «[l]'obscurité redoubla. On avait perdu la route. Tous s'arrêtèrent» (163). Toute tentation de progression est entravée

par un obstacle quelconque. On reste éternellement au stade initial. Dès qu'«[u]ne confiance extraordinaire leur revenait» (164), «le Suffète les fit se reposer pendant deux heures» (164). Et on recommence: «[l]es Carthaginois sentirent redoubler leur vigueur, et la bataille recommença» (169). La tension atteint son paroxysme: «les Carthaginois placés au milieu des syntagmes et qui avaient moins souffert trépignaient de désir devant leur vengeance» (169); quand Hamilcar paraît «[d]'un mouvement de sa pique à trois pointes, il arrêta l'armée» (170). On comprend alors pourquoi, malgré les descriptions de la guerre, des tueries sanglantes et spectaculaires, Sainte-Beuve trouvait que le roman manquait d'action et qu'il était «'fatigant'»⁵⁷.

Fixée de façon permanente, l'action dans *Salammbô* stagne. Lorsque «tous accusaient Barca de s'être conduit avec mollesse» (186), et qu'«on [les Carthaginois] aurait moins exécré le Suffète, si, dès le commencement il se fut laissé vaincre» (186), nous comprenons l'objectif de Flaubert. Cette mollesse est en fait essentielle à la non-réalisation et à l'éternel retardement de cette guerre fantômatique. On se prépare constamment et on attend. Tout le monde attend: les Barbares et les Carthaginois, ainsi que le lecteur: «le soleil parut qu'on n'avait rien décidé» (256). Le soleil paraîtra inlassablement tout au long de l'histoire car il n'y a pas de décision possible, tout comme il n'y a point de progression, ni de fin. C'est comme si Flaubert

⁵⁷ Cité par Jolas, «*Salammbô*»: Flaubert 147. Il s'agit du troisième article de Sainte-Beuve sur *Salammbô* paru dans le *Constitutionnel*, Cf. «Nouveaux Lundis», le 22 décembre 1862.

détruisait l'histoire par l'histoire. Carthage, Hamilcar, les Mercenaires ne sont que les pièces d'un mécanisme mis en marche en vue de réaliser la vision d'une histoire vidée de son sens et de sa finalité.

On se demande pourquoi Flaubert a choisi comme sujet la guerre des Mercenaires et des Carthaginois. L'épisode est insignifiant et peu excitant. On se surprend en lisant *Salammbô* à s'intéresser à ce dont il n'est pas question, c'est-à-dire à Rome et bien plus à Hannibal qu'à Hamilcar. Selon Faguet, «Rome à la fin interviendra, et ce sera intéressant, parce que nous connaissons assez d'histoire pour savoir que la clef des destinées du monde est à Rome, et parce que, si Rome intervenait, le roman rentrerait dans les conditions du roman historique tel que nous le comprenons»⁵⁸. Sainte-Beuve ne manque pas de renchérir sur ce propos: «'que m'a fait, à moi, le duel de Tunis et de Carthage. Parlez-moi du duel de Carthage et de Rome, à la bonne heure! J'y suis attentif, j'y suis engagé. Entre Rome et Carthage, dans leur querelle acharnée, toute la civilisation future est en jeu déjà; la nôtre elle-même en dépend'»⁵⁹.

Mais Rome avec son passé glorieux et son extension fabuleuse dans le temps et l'espace aurait renforcé la vision conventionnelle de l'histoire, et un *Salammbô* centré sur Rome aurait intégré les conditions du roman historique de l'époque.

⁵⁸ Faguet, *Flaubert* 40.

⁵⁹ Cité par Jolas, «*Salammbô*»: *Flaubert* 155. Il s'agit du troisième article de Sainte-Beuve sur *Salammbô* paru dans le *Constitutionnel*, Cf. «Nouveaux Lundis», le 22 décembre 1862.

Or, Flaubert néglige consciemment Rome, qui aurait le pouvoir de donner sens à l'histoire. En narrant une guerre insignifiante, il peut aisément l'exploiter à sa guise et l'adapter à sa propre vision de l'histoire. Notons cependant que s'il se concentre sur une guerre accessoire, celle-ci ne fait pas moins partie d'un fond historique. Ainsi l'histoire est-elle, en un sens, détruite par ses propres armes; elle remet en cause sa propre marche en rendant statique les forces qui la façonnent. L'événement relaté étant privé de sa fonction progressive, la finalité de l'histoire, c'est-à-dire l'histoire entière, est remise en question.

Rome-Carthage, Rome-Mercenaires, Hannibal-Hamilcar: tout devient relatif. Tout perd sa valeur en soi, son ordre dans le temps, sa place et son sens dans l'espace et le temps de l'histoire.

C. Le resserrement de l'espace

Après avoir déterminé ses frontières invisibles, Flaubert situe ses personnages, son décor et tout son bagage romanesque dans l'espace ainsi délimité. Cependant, au lieu de les disposer librement, il en fait des «tas» aux dimensions variables. Chaque parcelle, pour ainsi dire chaque mètre carré de cette surface déjà réduite, s'amincit progressivement; pas un fragment n'est laissé au hasard: tous subissent la loi du retrécissement. Dans ces lieux restreints, les objets entassés, serrés les uns contre les autres, se regroupent, au lieu de se disperser. Seraient-ils trop nombreux? Ils le deviennent lorsque l'espace, qui pourtant

semblait vaste, se trouve réduit au maximum. Dès lors, Flaubert accumule délibérément les masses dans des cases étroites, leur ôtant la possibilité de se mouvoir librement. Il n'y a plus de place pour bouger, ni pour agir. A la clôture de l'espace et au va-et-vient stérile des mouvements s'ajoute une thématique de l'entassement, du trop-plein, de l'étouffement.

En premier lieu, on aperçoit une masse compacte. Une population nombreuse défile sous nos yeux: «[l]e camp ressemblait à une ville, tant il était rempli de monde et d'agitation» (79), ou encore: «[l]es trois longues barques, pleines à sombrer s'avançaient» (82). Plus loin, on lit: «[l]a multitude était si compacte, la poussière si épaisse» (168). La foule provoque un autre amas, un volume de sable et de poussière dense, égal au sien propre. Flaubert renchérit ainsi sur l'idée de condensation. Il fait également usage de mots expressifs comme dans les deux fragments suivants: «lés Barbares se ruèrent, en foule compacte» (169), «des carapaces de tortue toutes pleines de perles» (149).

Tout devient si plein qu'une organisation de cet espace encombré s'impose. On dégage les lieux en disposant des tas grands et petits: «[l]'amoncellement des sacs était plus rouge qu'un autel» (84). Flaubert en profite pour mettre en relief cette couleur qu'il privilégie entre toutes. Car éparpillés, les sacs n'auraient pas formé ce bloc «pourpre» qu'ils construisent en s'assemblant. Il met en scène tout un système de distribution d'éléments dispersés qui favorise l'entassement. Lorsqu'il décrit «les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain [qui] se

haussaient, se tassaient telles qu'un troupeau de chèvres» (41), on constate une fois de plus cette obstination à ne pas profiter de l'espace mis à sa disposition. Pourquoi entasser ces demeures qui auraient dû être au contraire de larges domus entourées de vastes jardins, comme le voulait l'architecture greco-romaine? De plus, aucun intervalle n'est laissé entre les habitations, pratiquement aucun passage n'est ménagé: «[d]e petits murs en cailloux, des rigoles d'eau vive, des cordes de sparterie, des haies de nopals, séparaient irrégulièrement ces habitations, qui se tassaient de plus en plus» (139). On se demande comment les gens circulent entre ces habitations car aucune rue ne les séparant, il n'y reste guère de place pour bouger librement.

Il y a plusieurs comparaisons qui ont recours à des éléments qui figurent en groupe, en tas, en gerbes. Ainsi: «[l]es paquets de lances s'amoncelaient dans les bourgs, comme des gerbes de maïs» (108). Si quelque chose se passe, c'est de nouveau en groupe, au pluriel: «[e]n même temps, les secours d'hommes affluaient» (109). On dirait que chacun est attiré par son semblable: «[l]es Riches se tassaient là» (111); «[l]es bêtes énormes s'affaissèrent, tombèrent les unes par-dessus les autres. Ce fut comme une montagne» (169). L'image est invraisemblable car il serait difficile d'imaginer la dernière bête se hisser sur les autres pour mourir et former le «sommet» de l'amoncellement! Ce qui importe apparemment ici à Flaubert, ce n'est ni la vraisemblance, ni la logique, mais la recherche d'un certain effet d'entassement. On le voit bien quand il crée une cible

capable de tout attirer vers elle: «de tous les côtés du ciel les corbeaux s'abattirent» (178). Grâce à ce point focal, l'auteur produit une fois de plus son «tas». Il en va de même lorsqu'il écrit «cette confusion de cadavres occupait, du haut en bas, la montagne toute entière» (221). Cette fois, les corps, au lieu de former la montagne, en dessinent les contours. La vision des corps entassés revient comme une obsession: «[l]a terrasse était maintenant si chargée de cadavres qu'on l'aurait crue construite avec des corps humains» (256).

L'espace déjà restreint se rétrécit de plus en plus: «[l]es soldats laissaient entrer chez eux tous les Carthaginois, mais par un passage tellement étroit que quatre hommes de front s'y coudoyaient» (78); «[l]eurs membres se heurtaient contre les parois du canal trop étroit» (87). On se demande comment on était arrivé à creuser un canal si étroit qu'il ne laisse même pas la possibilité de se mouvoir. Tout s'anime pour procéder au rapprochement des parois: «les habitations se rapprochèrent. Ils tournaient dans les rues étroites» (93). Si déjà les gens ont de la difficulté à bouger, les bêtes en ont encore plus de mal à se déplacer: «[l]es rues se trouvèrent trop étroites pour les éléphants. Il fallut les laisser dehors» (118).

Cet espace trop restreint est aussi défavorable à l'attaque car l'armée risque plus de se gêner elle-même que de causer des dégâts chez l'ennemi: «[c]ependant, si tous attaquaient à la fois, on se nuirait mutuellement dans l'espace trop étroit» (182). Plus on avance, plus les ouvertures se resserrent: «il

leur fallait, pour découvrir quelque fissure, marcher sur le bord de la corniche, à chaque rang des arcs, ils la trouvaient plus étroite» (87). Flaubert se complaît apparemment à dessein dans cette insistance lorsqu'il note que «l'armée carthaginoise [...] formait un carré long, étroit des flancs et resserré sur soi-même» (165). Comment un carré peut-il être étroit des flancs? Afin d'éviter la forme du rectangle, où il aurait tranché net, Flaubert, séduit par cet espace qui se renferme, produit une paraphrase. A la longue, il arrive à resserrer les gens dans les coins, fût-ce dans une aire ouverte: «[d]u fond de l'amphithéâtre où ils se trouvaient resserrés, ils voyaient tout» (184). Même les protagonistes cherchent à rétrécir les chemins: «ils remontèrent plus loin pour trouver une place plus étroite» (230). Aucun intervalle de libre circulation n'est toléré.

Le même phénomène se retrouve dans les mouvements des gens. On ne marche point d'un pas franc, «libre», car «[à] sa voix tonnante [de Mâtho], les lignes d'hommes se resserrèrent; les boiteux mêmes précipitèrent leur pas; au milieu de l'isthme, l'intervalle diminua» (231). Le «pas» qui se précipite en vue de «diminuer l'intervalle» est lui-même diminué, réduit: c'est le pas d'un boiteux dont la démarche donne une impression de grand mouvement, mais qui, ne fait, en réalité, que de petits pas à rythme répétitif, sans trop avancer. Tout comme l'organisation entière de *Salammbô*, dont la narration se déroule sans vraiment progresser.

Les ouvertures diminuent à tel point que même les morts

n'arrivent pas à tomber: «[d]es cadavres, trop pressés dans la foule, ne tombaient pas; soutenus par les épaules de leurs compagnons, ils allaient quelques minutes tout debout» (252). D'ailleurs c'est à peine si les vivants bougent plus que les morts: «les Etrusques, rivés à leur chaîne, ne bougeaient pas; ceux qui étaient morts, ne pouvant tomber, faisaient obstacle avec leurs cadavres» (298).

Flaubert met en valeur le rétrécissement et le refermement de l'espace. Ainsi provoque-t-il parfois un centre de gravité invisible qui attire les masses et crée une nouvelle cause pour l'entassement: «[l]eur cercle peu à peu se rétrécissait; les Barbares, affaiblis, ne résistaient pas; bientôt les éléphants furent au centre de la plaine. L'espace leur manquait; ils se tassaient à demi cabrés» (284).

Finalement, on passe de l'exiguïté à l'enchevêtrement. On est si serré que tout craque; les surfaces se révèlent incapables à contenir les volumes: «[i]ls emplissaient la rue à faire craquer les murs» (46); ou encore: «des rires s'élevaient comme des flots qui s'entrechoquent» (63). Même les rires n'ont pas l'espace suffisant pour se perdre: ils se répercutent en écho.

Salammbô laisse dévoiler une structure double, une contadiction apparentée. Le manque de contact qui caractérisait le principe du livre semble à ce stade s'inverser. Le roman qui répugnait au contact paraît, au contraire, le rechercher. Le livre de Flaubert révèle un paradoxe. Les distances si marquées et impossibles à franchir se réduisent quasiment à zéro. Au fur

et à mesure que l'espace se restreint, le contact s'accroît. Alors que les protagonistes restaient «béants à se regarder» (102), les masses se rapprochent au point de se nuire: «[d]es amis et des esclaves suivaient, tous sans armes et si nombreux qu'ils se touchaient des épaules» (82), ou «[i]ls s'étreignaient [les Barbares et les Carthaginois] couchés à plat ventre comme des lutteurs. On s'écrasait» (252). Ce n'est plus qu'une mêlée; traqués dans cet espace qui se referme sur eux, même Mâtho et Spendius restent, «les genoux l'un contre l'autre, allongés» (88). Parfois, on entend le bruit de leurs deux corps: «[l]eurs membres se heurtaient contre les parois du canal trop étroit» (87). Quand ce n'est pas le piège de l'espace, c'est la force ennemie qui provoque l'écrasement: «les Carthaginois se trouvèrent écrasés contre les portes» (121). Et quand il est dit que «[d]eux hommes à la fois sautèrent sur son dos [de Mathô]» (253), la meilleure façon de provoquer l'écrasement, c'est de faire marche-arrière comme le fait Mâtho, qui «recula d'un bond contre la porte et les [les Carthaginois] écrasa» (253). Si on n'a plus de mur contre lequel s'écraser, on s'en prend les uns aux autres: «[o]n s'écrasait. Les femmes penchées sur les créneaux hurlaient» (252). L'attraction de Carthage est si forte qu'elle attire les Barbares jusque dans son sein: l'«immense foule des Barbares ondula sur la plaine d'un seul mouvement, et vint battre le pied des murs, comme une mer débordée» (242). Même les objets inanimés s'écrasent, incapables de dépasser une certaine limite: «et, les catapultes de la terrasse tirant les unes contre les

autres, leurs pierres se heurtaient et éclataient en mille morceaux» (251). L'individu non plus n'a pas de liberté dans ses mouvements car même les membres s'écrasent. Cela se remarque dans l'attitude du pontife d'Eschmoûn qui adopte, lorsqu'il doit parler, un langage du corps approprié à la thématique flaubertienne: «les deux genoux l'un contre l'autre, les coudes au corps» (136).

Tout s'entremêle, l'espace déjà trop étroit finit par disparaître lorsque «[l]es premiers des Barbares marchaient dans la poussière des Carthaginois» (231). Si par mégarde une ouverture a été négligée, on l'obture: «[a]vec des troncs d'arbres, des pans de roches, des entrelacs d'épines et des murs de pierre, on boucha dans les montagnes tous les sentiers, toutes les gorges» (162). Dès qu'une surface lisse pouvant donner accès à un passage libre se présente, on se précipite pour tapisser le haut des murailles «par des balles de coton, des toiles, des coussins» (240).

Finalement faute d'espace, tout déborde. Au début, on était trop nombreux. L'espace se rétrécissant de plus en plus, tout s'écrase, et le reste finit par s'échapper: «[l]e grand fossé trop plein débordait» (242). Le suintement est facilité si la masse comprimée est liquide: «[l]'huile parfumée débordait sous la masse de son corps» (119). La surcharge provoque aussi des fuites: «les gommes du pays des Noirs débordaient de leur sacs en écorce de palmier; et la poudre d'or, tassée dans des outres, fuyait insensiblement par les coutures trop vieilles» (142). Pour

éviter l'éclatement, car Flaubert préfère les dépassements, les coutures elles-mêmes sont aptes à ce dispositif: elles se font vieilles! Tous les espaces regorgent: jusqu'aux «matériaux [qui] lancés du sommet encombraient les marches et débordaient par-dessus la muraille» (253). Parfois on a l'image d'un verre trop plein et de l'eau qui s'en échappe: «[l]a pluie battait les terrasses et débordait par-dessus» (270), ou bien celle d'une mer déchaînée dont l'élan est stoppé par une falaise: «l'immense foule des Barbares ondula sur la plaine d'un seul mouvement, et vint battre le pied des murs, comme une mer débordée» (242). Tels les cailloux qui ricochaient sur les murs, la foule vient «battre» aussi les murs et y rebondir. Les morts comme les vivants n'échappent point à cette loi. Au lieu d'être desséchés par le soleil, «[l]a température devint si lourde que les corps, se gonflant, ne pouvaient plus entrer dans les cercueils» (245); les cercueils, comme tout espace, rétrécissent également.

Enfin, les deux immenses parallèles se joignent pour ne former qu'une seule ligne. Le manque de contact qui caractérisait le principe du récit semble disparaître complètement: «[b]ientôt les deux foules ne formèrent plus qu'une grosse chaîne de corps humains; elle débordait dans les intervalles de la terrasse, et, un peu plus lâche aux deux bouts, se roulait sans avancer perpétuellement» (251). «Sans avancer» et «perpétuellement» sont sans doute les deux mots clés de *Salammbô*.

L'histoire dans *Salammbô* repousse, par son caractère statique, l'idée d'un cheminement évolutif. L'histoire a beau

prétendre nous raconter du nouveau: en réalité, elle ne fait que se répéter, chaque aventure reproduisant la configuration de la précédente, reconstruite, certes, mais édifiée avec des éléments identiques. Et cette répétition colorée qui défile sous nos yeux serait l'histoire. L'écriture flaubertienne rejoint les idées de Nietzsche et montre que le monde n'est pas soumis à une toute-puissance qui lui imposerait une fin, mais que ce sont quelques individus qui font l'histoire dans des conditions données.

Tel est le cas de Mâtho et de Hamilcar, deux puissances égales qui se livrent à une lutte sans fin. Leur lutte est belle, sacrée: elle ne repose sur aucun intérêt particulier. Plus qu'un affrontement entre chefs, leur lutte incarne celle de deux puissances mythiques. La critique du XIXe siècle cherchait à découvrir dans les personnages de *Salammbô* une spécificité historique et une psychologie réaliste. Or, dans cette histoire fondée sur le mythe de l'éternel retour, il fallait plutôt chercher des figures universelles et non pas des types représentatifs de l'époque narrée. Il est d'ailleurs explicitement dit dans le texte que Mâtho est la manifestation divine de Moloch⁶⁰, et Salammbô, celle de Tanit. Mâtho et Salammbô ne sont pas des «types» historiques, mais des

⁶⁰ Voir à ce propos Stuart Barnett, «Divining Figures in Flaubert's *Salammbô*», *Nineteenth-Century French Studies* 2, 1-2 (1992-93): 73-87. Barnett, en parlant des personnages, met l'accent sur la relation divine-humaine dans laquelle ils évoluent. Voir aussi, Aouicha Elosmani Hillard, «Le Retour au Préoedipien: *Salammbô* et le rejet du patriarcat», *Mosaic* 26, 1 (1993): 35-52. En parlant de Mâtho, Hillard souligne son dénuement de toute identité spécifique et de son rapport illusoire avec le réel.

temporalités mythiques qui contribuent à la réalisation du projet flaubertien: une guerre inexpiable, rendue interminable par des temporalités mythiques incapables, à cause de leur statut immuable, de mener l'histoire vers une finalité. Ainsi peuvent s'expliquer les molesses, les opérations incompréhensibles de Hamilcar qui retarde constamment cette guerre fantômatique.

Flaubert éteint son phare. *Salammbô* est replongé dans la nuit de l'histoire, après avoir fait de l'histoire ce qu'elle était: une illusion...

«Ca ne prouve rien, ça ne dit rien. Ce n'est [ni] historique, ni satirique, ni humoristique», comme disait Flaubert à propos de *Salammbô* dans sa *Correspondance*⁶¹. Le désir de Flaubert d'écrire un «livre sur rien» se reflète dans toute son oeuvre. De *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet* en passant par *L'Education sentimentale*, l'écriture de Flaubert tend constamment à exprimer cette vacuité. La critique structuraliste et post-structuraliste a essayé de cerner l'oeuvre de Flaubert. Elle renonce à chercher un sens, mais au contraire accueille ce manque de sens, ce «rien» qui émane de son écriture comme l'enfant prodigue d'une conception dont Flaubert était le précurseur⁶². Ce «rien» de

⁶¹ Flaubert, *Correspondance*, t. III, 95. Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 3 juillet 1860.

⁶² Le corpus flaubertien est devenu l'un des terrains privilégiés de l'expérimentation critique. Son oeuvre reflète l'exemple éclatant d'une écriture qui tend à la disparition de la littérature, théorie élaborée par Maurice Blanchot. L'idée récurrente de Flaubert, son livre sur rien, ce vide qui tient par la seule force de son style, se donne à voir comme le prologue d'une littérature non envisagée à l'époque. Jacques Chessex commence ainsi le premier chapitre de son livre sur Flaubert:

Flaubert devient encore plus éloquent dès qu'il est appliqué à un roman qui se veut historique. A travers ce «rien», rendu par l'esthétique flaubertienne, s'affirme une nouvelle vision du temps et de l'espace. *Salammbô* est avant tout une écriture romanesque capable de traduire cette vision inédite de l'histoire. C'est en cela que consiste son originalité par rapport au roman réaliste de l'époque. Alors que le roman traditionnel gagnait en signification par la mise en évidence des valeurs et des référents historiques⁶³, le roman flaubertien gagne en signification par une esthétique qui réside dans le modelé de l'écriture. Ce n'est plus le «sens» véhiculé par la narration qui est à considérer, mais l'écriture elle-même, dans laquelle se love une vision autre de l'histoire.

Comme on le constate, le caractère épique de *Salammbô*, auquel le livre doit son succès, ne constitue que le vernis qui recouvre

«Dire, premièrement, ce que je n'éprouve dans aucun autre texte, de littérature ou non: ce sentiment, ou plus exactement la sensation éblouissante et presque insupportable qu'avant le premier mot du texte de Flaubert *il n'y a rien*. Que le premier mot du texte de Flaubert surgit dans le vide». Plus loin il dira: «il écrit avec l'absence» (Jacques Chessex, *Flaubert ou le désert en abîme* [Paris: Grasset, 1991] 46). (C'est Chessex qui souligne.) L'oeuvre de Flaubert exige une focalisation plutôt sur le non-sens que sur le sens, entreprise paradoxale qui heurte de front ce qui fait l'intérêt du récit romanesque du XIXe siècle. Flaubert préfère narrer le monde tel qu'il le conçoit, c'est-à-dire comme un magma. Le «rien» de Flaubert devient significatif lorsqu'on l'applique à un roman qui met en place de vrais personnages historiques et une guerre narrée par Polybe.

⁶³ Voir à ce propos Jean-Louis Backès, «Le divin dans *Salammbô*», *La Revue des Lettres Modernes, Gustave Flaubert* 4 (1994): 115-34. «Il n'y aura pas [...] dans *Salammbô* de guide, de cicérone, qui, à la manière de Walter Scott et tant d'autres, expliquera ce qui est vu [...] l'objectivité est en défaut» explique Backès (121).

le «noyau» essentiel de son esthétique. En effet, l'impact poétique n'est là que pour compenser ce qui se perd en signification. C'est autour de ce centre de gravité -- «la perte de signification» -- que s'organise tout l'art de Flaubert. C'est une écriture qui s'octroie le droit de construire une conception impensable à l'époque: le non-sens de l'histoire.

Dans *Salammbô*, la fiction et l'histoire s'enlacent d'une manière imprévue. Il ne s'agit plus de digressions ou de référents historiques précis. Dans cet étrange roman historique, l'histoire ne se trouve pas dans la diégèse, mais dans les entrelacs de l'écriture même. L'agencement particulier de l'espace dans *Salammbô* crée le néant. C'est un anéantissement total en vue d'une renovatio radicale: -- pour exprimer son désir d'une autre histoire -- il fallait que Flaubert se débarrasse des structures et des valeurs périmées de l'écriture traditionnelle⁶⁴, afin de mettre en place un procédé mythique et préparer ainsi sa remontée aux origines.

⁶⁴ Rappelons à ce propos les paroles de Flaubert: «j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne ou ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir». *Correspondance*, t. II, 691. Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857.

Chapitre IV

*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de
Philippe II*

J'ai commencé l'étude de *Salammbô* par une présentation de sa réception critique. Celle-ci, qui s'annonçait hostile en ce qui concernait l'«historicité» de l'oeuvre, nous a aidés à mieux mettre en relief la place du mythe dans *Salammbô*: Flaubert annonçait au moyen du mythe une conception de l'histoire, vidait celle-ci de son sens et de sa finalité, et réclamait éventuellement la nostalgie d'une histoire «autre».

Avant d'entamer l'analyse textuelle du livre de Braudel, je vais commencer par présenter la réception critique de l'oeuvre. Car, à un siècle près, *La Méditerranée*, une étude historique à proprement parler, présente un cas sinon identique, du moins similaire. Certes, *Salammbô* fut un livre déroutant, «honné»¹, mal compris, tandis que *La Méditerranée* est considéré dès sa parution par l'éminent historien et ami de Braudel, Lucien Febvre, comme une innovation, une «mutation historique d'importance capitale»². Braudel inaugure, avec *La Méditerranée*, une façon particulière de traiter de l'histoire. Il décompose *La Méditerranée* en trois paliers en faisant la distinction à

¹ Voir Chessex, *Flaubert ou le désert en abîme* 19.

² Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*»: 216.

l'intérieur du temps de l'histoire, d'un temps géographique, c'est-à-dire l'histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui met en cause la longue durée; d'un temps social des groupes et des groupements qui suit un rythme plus lent; et d'un temps individuel, ou si l'on veut une histoire traditionnelle qui s'inscrit dans un temps court³. Le monde des historiens reçoit l'ouvrage comme «une révolution dans la façon de concevoir l'histoire, un bouleversement de nos vieilles habitudes»⁴. Mais cela n'empêche toujours pas une certaine critique négative de s'abattre sur le livre. Il est utile dans ce cas -- comme pour *Salammô* -- de mettre le point sur certaines réflexions critiques qui touchent directement mon propos.

I. La réception critique

Les critiques reçues par ces deux livres, pourtant si différents, présentent de grandes analogies. Les remarques faites au sujet du livre de Braudel montrent même certains parallélismes avec quelques points spécifiques relevés à propos de *Salammô*. Autrement dit, il s'avère que les reproches soulevés par le roman de Flaubert trouvent curieusement écho dans ceux faits au texte de Braudel. Par exemple, on se souvient que l'archéologue Froehner reprochait à Flaubert de violer l'histoire et l'archéologie. Par cette attitude, le célèbre archéologue

³ Voir Guy Bourdé et Hervé Martin, *Les Ecoles historiques* (Paris: Seuil, 1983) 186-87.

⁴ Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*»: 216.

soulignait les failles et lacunes dans la documentation de Flaubert. Jack H. Hexter, de son côté, trouve que les recherches documentaires de Braudel manquent d'enthousiasme: «The multiple use of the same document to prove a point that it did not actually prove alerts the critical reader to the possibility that Braudel is not a meticulous weigher and deployer of evidence and documentation»⁵. Braudel, apparemment, serait trop occupé à créer sa propre oeuvre pour s'attarder sur tout ce qui a été fait ou dit sur la Méditerranée. Charles-Pierre Péguy, climatologue, s'étonne et s'inquiète de la géographie utilisée par l'historien, disant qu'elle est «désuète, déterministe et ignorante d'un renouveau»⁶. «Braudel, professeur a-t-il pu rester à ce point ignorant des revues apparues depuis le temps où il avait été étudiant?», demande-t-il⁷. Le géographe reproche à Braudel, alors qu'il se trouve être chronologiquement «encadré» par des géographes d'une grande autorité, de ne citer aucun d'entre eux. Il l'accuse de se limiter à quelques numéros des *Annales de géographie*⁸. Hans Kellner, pour sa part, envisage l'oeuvre de Braudel comme une satire de la Méditerranée: «What is the status of all this? Rather obviously it is first of all a satire of the claims of geographers, cartographers, demographers, and a host of

⁵ Jack H. Hexter, «Fernand Braudel and the *Monde Braudellien...*», *Journal of Modern History* 44 (1972): 514.

⁶ Charles-Pierre Péguy, «L'Univers géographique de Fernand Braudel», *Espaces-Temps* 34-35 (1986): 77.

⁷ Ibid. 78.

⁸ Ibid.

other special fields»⁹.

Un autre point que Hexter reproche à Braudel est de ne point s'intéresser à la vie privée du peuple méditerranéen, aux pratiques journalières des populations à l'époque de Philippe II. Voici comment il commente cette lacune: «[t]he Mediterranean world is the world of grain, the olive tree, the vine, and the sheep. As to the shepherds we hear only of those involved in the migration from high summer pasture to low winter pasture. Of the daily, scarcely changing life and practices of vineyard, the olive grove, and the wheat field we hear too little»¹⁰. Sainte-Beuve et plus tard Lukács, ancrés dans une conception traditionnelle de l'histoire, reprochaient à Flaubert d'avoir manqué à sa «carthaginoiserie» et d'avoir fabriqué des personnages sans rapport avec la collectivité carthaginoise et la spécificité historique de l'époque narrée.

Tout comme Flaubert, Braudel n'entend pas s'introduire dans la vie privée, dans la spécificité du monde méditerranéen. Car cette intrusion l'amènerait à proposer des «histoires» et des «types». Dans ce cas, le discours serait plus apparenté aux deux genres, ou plutôt aux deux types d'écriture, qui s'intéressent particulièrement aux pratiques privées de l'époque narrée: le discours historiographique traditionnel et le roman historique classique.

⁹ Hans Kellner, «Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean Satire», *History and Theory* 18 (1979): 211.

¹⁰ Hexter, «Fernand Braudel and the *Monde Braudellien*...»: 519.

Or Braudel embrasse pour ainsi dire la Méditerranée. Sa curiosité irréprouvable l'amène à regarder partout. Infatigable, il entreprend vis-à-vis du passé un parcours gargantuesque. Mais il traverse «son personnage» sans approfondir le «savoir» en ce qui concerne les faits quotidiens. Englobant la Méditerranée d'après le vaste périmètre d'une vue d'ensemble, il assemble les faits en surface, en une vaste mosaïque multicolore que seule meuble la monotonie d'un mouvement à l'état latent.

«Of the religious structures, Christianity and Islam, that at once held each together and divided it, we see nothing from the inside. They are recurrent names, but what gave them life -- their interlaced institutions, practices, and beliefs -- is nowhere to be found»¹¹, écrit Hexter. Cette allusion aux institutions et aux individus ignorés apparente la critique de Hexter à celle faite à *Salammbô* un siècle auparavant. Dans *Salammbô*, personne dans les masses n'était individuellement caractérisé. La critique trouvait aussi que tout se fondait dans une aventure collective. Flaubert travaillait en bloc, en grand, sans pénétrer la structure intime de la société carthaginoise. Sa vision englobait l'histoire dans son universalité. Quelque chose de pareil se passe chez Braudel qui, comme pour se justifier, déclare son insatiable appétit: «mon désir et mon besoin de voir grand»¹². Ce qui le captive est une profondeur autre, la grande

¹¹ Ibid. 520.

¹² Braudel, *La Méditerranée* 14. Cité par Peter Burke, *The French Historical Revolution: the Annales School, 1929-89* (Stanford: Stanford University Press, 1990) 41. (C'est Burke qui

structure. «He always wanted to see the whole», dit Peter Burke¹³, et Keith Thomas l'appelle «'historian of Everything'»¹⁴. Il est certain que la notion de profondeur chez l'historien, comme celle de la grandeur, chez le romancier, revêt une acception différente qui dépasse l'entendement restreint de certains critiques.

En 1951, Bernard Bailyn, dont les essais restent les plus pertinents en ce qui concerne la forme de *La Méditerranée*, juge assez sévèrement le travail de Braudel. Bailyn reconnaît l'innovation méthodologique du livre, mais dénie catégoriquement son unité et sa cohérence. Il le décrit comme «an exhausting treadmill»¹⁵; selon lui, «Braudel's world lay strewn about in inert, unrelated, discrete pieces»¹⁶. Cela n'est pas sans rappeler les discussions autour de la prétendue irrationalité de *Salammô*.

Si *La Méditerranée* n'a pas de structure cohérente, si le livre se donne comme un monde inerte, statique, il fallait peut-

souligne.) Braudel dit à ce propos: «La tâche est justement de dépasser cette marge première de l'histoire. Il faut aborder, en elles-mêmes et pour elles-mêmes, les réalités sociales. J'entends par là toutes les formes larges de la vie collective». (Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire* [Paris: Flammarion, 1969]) 23. (C'est Braudel qui souligne.)

¹³ Ibid. 42.

¹⁴ Cité par H. L. Wesseling, «Fernand Braudel, historian of the 'longue durée'» *Itinerario* 5 (1981): 27.

¹⁵ Bernard Bailyn, «Braudel's Geohistory - A Reconsideration», *Journal of Economic History* 11 (1951): 279.

¹⁶ Ibid.

être chercher autre chose sous son aspect apparent. Il fallait, au lieu de s'attarder sur les précisions géographiques, les lacunes religieuses et sociales, extraire le sens à partir de sa grande unité. Ce n'est sûrement pas sans raison -- alors qu'on lui reproche une géographie désuète et déterministe -- que Braudel, paradoxalement, renvoie le blâme: «Je reproche à la géographie de ne pas aller assez en profondeur»¹⁷. Il importe donc au lecteur de *La Méditerranée* de considérer l'ouvrage du point de vue d'une conception élargie de l'histoire.

Certains penseurs comme Paul Ricoeur et Jacques Rancière ont abordé *La Méditerranée* sous une optique différente, remarquant dans cette oeuvre historique la part de la littérature qui lui est associée. Ils trouvent qu'en dépit de l'ambition scientifique des *Annales*¹⁸ -- celle de donner autant que possible à l'histoire la rigueur d'une science¹⁹ --, le discours historique de *La Méditerranée* ne peut échapper à la part du «récit littéraire» dans l'écriture de l'histoire. Ils reconnaissent que *La Méditerranée* est un grand livre où l'innovation méthodologique

¹⁷ Fernand Braudel, Châteauvallon, 20 octobre 1985. Citation mise en exergue de la première page de «L'Univers géographique de Fernand Braudel» de Charles-Pierre Péguy, *Espaces-Temps*: 77.

¹⁸ Il faut ici préciser que Braudel, pendant plus de vingt ans, de 1946 à 1968 dirige, d'abord auprès de Lucien Febvre, puis seul (1956-1968) la revue *Les Annales*.

¹⁹ Burke souligne à ce propos: «Another way of assessing the *Annales* movement is to examine its leading ideas. According to a common stereotype of the group, they concern themselves with the history of structures over the long term, employ quantitative methods, claim to be scientific, and deny human freedom.» Burke, *The French Historical Revolution: the Annales School, 1929-89* 108-09.

prend une forme concrète. Effectivement, l'ouvrage, qui est si caractéristique de l'esprit des *Annales*, tourne le dos à la tradition de «l'histoire historisante»²⁰. Dans ce cas, «le personnage central n'est pas Philippe II, un homme d'Etat, mais *La Méditerranée*, un espace maritime»²¹. La dialectique de l'espace et du temps conçue par Braudel et la décomposition de l'histoire en plans étagés intéressent particulièrement Ricoeur, qui tire de là des conséquences littéraires. Cette division du temps historique est pour lui, l'occasion de démontrer comment l'approche braudelienne -- cet ensemble constitué à partir des trois niveaux de l'ouvrage -- forme une intrigue au sens large du terme tel qu'il a été employé par Paul Veyne²². Ricoeur soutient que malgré l'objectif des *Annales*, c'est-à-dire celui de dépasser la notion de l'individu et de l'événement -- notion chère à l'historien du XIXe siècle --, la longue durée fait transition entre la structure et l'événement. «Comprendre cette méditation de la fonction de la longue durée c'est, à mon avis, reconnaître le caractère d'*intrigue* qui s'attache à l'*ensemble* constitué par les trois parties de l'ouvrage»²³. L'argument de Ricoeur est «que les événements historiques ne diffèrent pas des événements

²⁰ Bourdé et Martin, *Les Ecoles historiques* 186.

²¹ Ibid.

²² Paul Ricoeur, *Temps et récit I* (Paris: Seuil, 1983) 298. La comparaison avec Veyne est de Ricoeur.

²³ Ibid. 290. (C'est Ricoeur qui souligne.)

encadrés par une intrigue»²⁴. Cette thèse remet en question la notion d'événement que les historiens de la nouvelle école tâchaient d'éviter, persuadés qu'ils étaient que c'est cette notion qui donnait à l'histoire son caractère narratif. D'après Ricoeur, *La Méditerranée* serait, en dépit de la rigueur scientifique dont elle se réclame, une intrigue-événement, en d'autres termes un discours-récit.

Jacques Rancière de son côté montre, tout comme il avait démontré à propos de Michelet, la façon dont Braudel manipule le discours historique²⁵. Selon Rancière, Braudel soustrait son discours à la littérature et lui donne le statut de science. Mais Braudel ferait cela en se servant de procédés littéraires. C'est comme si la littérature ignorait, ou n'était pas consciente de ce qu'elle fait pour servir la science. La nouvelle histoire ne devait plus être une histoire, mais en réalité elle en reste toujours une.

Il faut, pour faire cette démonstration, suggère Rancière -- faisant référence à l'analyse faite par Benveniste des temps du discours et des temps du récit --, prendre en considération l'usage des temps verbaux²⁶. Ceux-ci servent à distinguer le

²⁴ Ibid. 289.

²⁵ Rancière, *Les Noms de l'Histoire: Essai de poétique du savoir*. Le mot récit est employée dans le sens de narration littéraire. Toutes les citations de Rancière dans ce chapitre se rapportent à cette édition. La pagination sera indiquée entre parenthèses.

²⁶ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966) 231-50.

discours du récit. Le discours historique assertif et soucieux de convaincre «utilise librement toutes les formes personnelles du verbe, à l'opposé du récit dont la personne de prédilection, la troisième fonctionne comme une absence de personne» (32). Le discours utilise le présent, le passé composé ou le futur, à l'encontre du récit qui s'organise autour de l'imparfait, du passé simple et du plus-que-parfait. Or tout le travail de la nouvelle histoire est de dérégler, comme le remarque toujours Rancière, «le jeu de cette opposition, de construire un récit dans le système du discours» (33)²⁷. Braudel réussit par un stratagème à détourner l'usage des temps verbaux et à imposer le présent dans le récit de la nouvelle histoire, un récit qui va se présenter sous forme de discours²⁸.

²⁷ Rancière souligne que même dans «la partie 'événementielle' de *La Méditerranée*, les temps du discours (le présent et le futur) concurrent largement ceux du récit. Ailleurs ils imposent leur domination, donnant à l'objectivité du récit la force de certitude qui lui manquait pour être 'plus qu'une histoire'. L'événement soudain, comme le fait de la longue durée, se dit au présent, le rapport d'une action antérieure à une action postérieure s'exprime par le futur de la seconde». Il s'agit, dit Rancière, «d'un régime nouveau de vérité, produit par la combinaison de l'objectivité du récit et de la certitude du discours. Il ne s'agit plus d'insérer les événements racontés dans la trame d'une explication discursive. La mise du récit au présent rend ses pouvoirs d'assertion analogues à ceux du discours» (33).

²⁸ Rancière choisit, dans *La Méditerranée* de Braudel, le récit d'un passage qui se situe juste avant la conclusion: la mort de Philippe II. Le choix de placer cet événement à la fin, alors qu'il aurait dû figurer au sein du récit, fait penser que la mort du roi d'Espagne n'est pas un événement dans l'histoire. Si c'était cela, deux solutions étaient possibles: ou ne pas en parler, ou bien donner les raisons de ce recul, expliquer que pour la nouvelle histoire, ce fait n'a plus de valeur significative.

Rancière montre comment Braudel choisit une troisième solution. Braudel va raconter un événement qui est non-événement hors la place qui lui revient. On comprend que la mort déplacée de Philippe

Les analyses de Ricoeur et de Rancière rejoignent en un sens «la confusion» qui sévit autour de l'écriture de l'histoire. Ces deux critiques, en analysant l'étude historique de Braudel dans une perspective littéraire, renchérissent sur l'emprise indélébile de la littérature sur toute écriture historique, même la plus récente.

Mais cela ne suffit pas à rendre compte de la vision historique que projette *La Méditerranée*. Ceux qui l'ont critiqué et ceux qui l'ont analysé en braquant sur l'oeuvre un regard littéraire n'ont pas fini d'épuiser la portée essentielle, le message historique de l'oeuvre. Il faudrait sans doute chercher sous le caractère descriptif de *La Méditerranée*, dans sa cohérence manquante qui s'abrite sous un lyrisme manifeste ou

métaphorise la mort de l'histoire traditionnelle des événements et des rois.

Le discours raconte l'événement de la mort d'un roi comme la mort d'une figure royale de l'histoire. Le principe du récit sera de substituer à ce récit un autre, qui sera une série d'événements au sujet de Philippe II. C'est ce que Braudel va faire. Toutefois il va représenter un roi muet: «Historiens, nous l'abordons mal: comme les ambassadeurs il nous reçoit avec la plus fine politesse, nous écoute, nous répond à voix basse, souvent inintelligible, et ne nous parle jamais de lui» (28), un roi qui ne sait pas ce que la mer signifie: «Je ne crois pas que le mot de Méditerranée ait jamais flotté dans son esprit» (29). On voit ici un déplacement de l'histoire des rois à l'histoire de la mer. Mais à part cela, le texte de l'historien ne nous dit pas grand'chose. Le roi parle-t-il à voix basse? Pourquoi Braudel suppose-t-il que le roi connaît mal la Méditerranée? On ne peut définir le statut des assertions de l'historien. «Historiens, nous l'abordons mal [le roi]», écrivait Braudel, «comme les ambassadeurs il nous reçoit»: que représente la présence insolite de l'historien? La référence au mémoraliste marque la différence. «La chronique du confident des rois s'écrivait au passé. La présence surprenante de l'historien dans le bureau du roi ponctue, elle, la souveraineté du présent dans le récit de la nouvelle histoire» (32), souligne Rancière.

dans sa géographie évasive, une explication qui répond pleinement à la vision historique que Braudel entend projeter. C'est ce que j'entends faire, en faisant de nouveau appel à Genette et à sa perspective sur l'espace littéraire. C'est en analysant l'espace méditerranéen que nous pourrons dégager la vision historique qui s'y ancre.

Mon analyse de *La Méditerranée* va donc suivre la même démarche que celle utilisée pour étudier *Salammbô*. La théorie genettienne de l'espace, qui a déjà été appliquée au texte de Flaubert, va servir de grille de lecture à la mise à jour d'une vision historique du récit de Braudel. Toutefois, vu l'épaisseur du livre, je vais concentrer mon étude sur la première partie, qui s'intitule «La part du Milieu», celle qui traite de l'histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu. Car il me semble que c'est dans ce chapitre -- pages 21-322 -- que Braudel arrive à définir son point de vue sur l'histoire.

La vision de l'histoire proposée par *La Méditerranée* s'inscrit à la fois dans l'organisation du texte et dans sa thématique. On a de nouveau les deux espaces emboîtés décrits par Genette. Dans *Salammbô*, nous avons vu que sur un espace géométrique venait s'imprimer un autre, formé par la structure organisatrice du récit, et qui représentait une conception du temps historique. La thématique du mouvement venait renforcer la vision extraite à partir de ces structures. Dans le cas de *La Méditerranée*, c'est l'environnement géographique et topographique, décrit de façon si particulière, qui compose le

premier espace. Le second espace, qui s'inscrit sur le fond du premier, sera constitué, à l'instar de la petite histoire fictive -- qui est en fait absente dans le texte de Braudel --, par la structure engendrée par les mouvements décrits dans le livre. Autrement dit, chez Braudel, c'est le système de mouvement mis en branle par l'auteur, qui, usurpant la place de l'aventure constitutive du texte, va se donner comme le «récit» du texte. Ces formes, les deux espaces que je compte étudier, déterminent la conception historique de *La Méditerranée*.

L'espace textuel de *La Méditerranée* s'étale en bloc, telle une carte géographique qui s'impose globalement au lecteur. Ce n'est pas sans raison, qu'un philosophe Italien clamera comprendre enfin pourquoi il avait toujours eu le sentiment qu'il s'agissait «d'un livre de contemplation»²⁹. C'est comme si Braudel avait transformé son écriture en graphie, imprimé d'un coup de crayon sa vision à l'espace. Je propose d'étudier ce texte par une lecture qui sera centrée non pas sur la signification logique de son langage, mais plutôt sur sa densité textuelle.

²⁹ Cité par Immanuel Wallerstein, «L'homme de la conjoncture», *Lire Braudel* (Paris: La Découverte, 1988) 9. Il se peut que la sensibilité latine soit significative à cet égard. Braudel lui-même déclarait à ce propos: «Yes, I contemplated the Mediterranean, tête à tête for years on end» car, dit-il, «It was in captivity that I wrote that enormous work [...]. Only my memory permitted this tour de force [...] Et il ajoute: «a young Italian philosopher remarked: 'You wrote that book in prison? Oh, that is why it always struck me as a book of contemplation'» («Personal Testimony», *Journal of Modern History* 44 [1972] 453-54).

II. Géographie et description de la Méditerranée braudellienne³⁰

Le lecteur qui aborde l'étalage spatial du livre de Braudel doit être conscient d'un fait: si *La Méditerranée* demande une appréhension globale de son espace textuel, il en va de même pour la Méditerranée historique et géographique. Car si *La Méditerranée* est espace textuel, elle est aussi description d'un espace géographique. Si on a un récit bien encadré, plié en éventail dans l'épaisseur du livre, on devrait aussi avoir un espace aux contours bien ciselés censés représenter la Méditerranée de l'histoire. Or cet espace qui est récit, mais aussi espace géographique et historique, présente une certaine difficulté, autrement dit une particularité qui sera -- comme on va le constater -- en corrélation directe avec la vision historique qu'entend projeter Braudel.

A. La dilatation des frontières

Le lecteur qui cherche, à l'image de l'étendue spatiale du récit inséré dans l'épaisseur du livre, à déterminer l'espace

³⁰ Le mot Méditerranée peut parfois prêter à confusion du fait qu'il renvoie à trois champs conceptuels: lorsqu'il est question de la «Méditerranée historique», il s'agit de celle acceptée et établie d'après les critères historiques et géographiques traditionnels, autrement dit, de la Méditerranée référentielle. Le deuxième sens renvoie à l'ouvrage de Braudel. Celui-ci figure dans mon étude, en *italiques*. Le troisième sens, celui qui est le plus ambigu, se situe à un autre niveau. Dans ce cas, lorsque je dis la «Méditerranée de Braudel», je parle de celle, «différente», qu'il entend projeter par son livre, celle que mon étude tâche de révéler. Cette Méditerranée n'est ni le livre (qui se nomme d'ailleurs, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*) ni la Méditerranée connue et enregistrée par le savoir, mais sa vision personnelle de la mer intérieure.

matériel de la géographie, les frontières et les dimensions historiques de la vaste mer intérieure, risque d'être d'abord déçu, ensuite intrigué. Car, avant même d'entamer le texte proprement dit, il reçoit de front, dès la célèbre *Préface à La Méditerranée*, ces confidences surprenantes de l'auteur: «Je n'ai pas voulu négliger cette histoire-là, [...] ni me contenter, à son sujet, de ces traditionnelles introductions géographiques à l'histoire, inutilement placées au seuil de tant de livres» (13). Par cette déclaration désinvolte, Braudel se distancie de l'histoire et de la géographie traditionnelles. Ce qui «a été dit» de la Méditerranée devient dérisoire, s'estompe. Mais en fait qu'est-ce qui «a été dit» sur la Méditerranée, quelle est sa définition la plus sommaire?

Comme nom, le mot Méditerranée renvoie à «ce qui est au milieu des terres, séparé des continents»³¹; «mer située entre l'Europe au N., l'Asie à l'E. et l'Afrique au S»³². Cette brève définition qui s'adresse au lecteur ordinaire, confère déjà à cet espace géographique une sorte de flexibilité, de liberté en ce qui concerne la stabilité de ses frontières. Profitant des limites douteuses de la Méditerranée, ne démentant en rien cette mer qui occupe bien un «milieu», mais dont les rivages flexibles se laissent aisément manipuler, Braudel met en marche tout un processus de travail, une argumentation en vue d'effacer pour de bon, les frontières déjà peu rigoureuses du monde méditerranéen.

³¹ D'après la définition du *Petit Robert*.

³² D'après la définition du *Petit Larousse*.

D'abord, par les mots employés -- le «ni me contenter, à son sujet» --, il libère le «sujet» bien connu, de tous ses anciens attributs. Ainsi pourra-t-il désormais se l'approprier et le façonner d'après sa propre vision de l'histoire. Ensuite, comme pour justifier son hardiesse, il se lance dans toute une explication de cet étrange «personnage», que la Méditerranée représente pour lui:

Son personnage est complexe, encombrant, hors série. Il échappe à nos mesures et catégories. De lui, inutile de vouloir écrire l'histoire simple: «il est né le...»; inutile de vouloir dire, à son propos, les choses bonnement, comme elles se sont passées. (10)

Braudel enchaîne en parlant de cette vaste présence: «elle n'est pas ceci, elle n'est pas cela; elle n'est pas un monde qui se suffise à lui-même, elle n'est pas davantage un pré carré» (11). Alors qu'est-elle? On se demande si Braudel parle en géographe étourdi, en historien négligent, ou bien en visionnaire qui remet en question les limites de la vaste mer. Et lui, d'un ton sceptique et convaincu à la fois, continue à semer le doute autour les critères de définition, d'encadrement. Il affirme plus qu'il n'interroge:

Pourrait-on écrire l'histoire de la mer, ne fût-ce que pendant cinquante ans, en l'arrêtant d'un bout aux portes d'Hercule et, de l'autre, au couloir marin dont l'antique Ilion surveillait déjà les abords? Ces problèmes de l'encadrement, les premiers à se poser, appellent tous les autres: délimiter, c'est définir. (11)

Peter Burke, parlant de Braudel, souligne: «he had little patience with frontiers, whether they separate regions or

disciplines»³³. Effectivement l'auteur de *La Méditerranée* refuse toute limite: «Délimiter, c'est en l'occurrence choisir», dit-il (11). Et en parlant de l'histoire, il écrit: «[n]ous ne croyons plus ainsi à l'explication de l'histoire par tel ou tel facteur dominant. Il n'a pas d'histoire unilatérale»³⁴. Les problèmes de l'encadrement le font hésiter car il ne manque pas de souligner d'un ton quasi emphatique, sa prise de position:

Malheur à l'historien qui pense que cette question préjudicielle ne se pose pas, que la Méditerranée est un personnage à ne pas définir, car défini depuis longtemps, clair, reconnaissable immédiatement et qu'on saisit en découpant l'histoire générale selon le pointillé de ses contours géographiques. Car ces contours, que valent-ils pour nos enquêtes? (11)

On voit bien à cela que sa vision historique dépasse celle des historiens et géographes de son époque³⁵. Mais pourquoi cet

³³ Burke, *The French Historical Revolution: the Annales School, 1929-89* 42.

³⁴ Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire* (Paris: Flammarion, 1969) 20-21.

³⁵ Il est difficile d'identifier clairement le type d'historien-géographe pour lequel Braudel prédit le «malheur». Les possibilités sont multiples. Yves Lacoste dans son article intitulé «Braudel géographe» nous donne un rapide survol de l'école géographique française. Il fait la distinction entre deux types de géographes: ceux qui pratiquent la géographie dite fondamentale et d'autres qui représentent la géographie universitaire. La géographie fondamentale explique les diversités et les complexités de l'espace terrestre comme conséquences des phénomènes physiques et humains; elle se déplace hors du cadre spatial familier. Par contre, la géographie universitaire, dont la fonction glisse vers la scientificité, ne représente que la version académique, statique et atrophie de la géographie fondamentale. Cette géographie exclut du champ de ses préoccupations les phénomènes politiques et les problèmes de frontières (voir Yves Lacoste, «Braudel géographe» in *Lire Braudel* 180-181). Les reproches de Braudel s'adressent-ils, comme on a tendance à le croire, uniquement à la géographie universitaire? Certains historiens établissent une filiation entre l'oeuvre de Braudel et celle de Vidal de la Blanche considéré comme

acharnement sinon pour créer une autre Méditerranée, un monde qui aurait d'autres limites ou bien pas de limites du tout? Péguy dit que «[p]eut-être Braudel sentait-il confusément que son univers historique était noyé dans une plus vaste nébuleuse dont il ne pouvait percevoir les contours»³⁶. Braudel, n'apercevant pas les contours, préfère les ignorer. La preuve est qu'il se tourne plutôt vers le lecteur ordinaire, et non les spécialistes, pour la réalisation de cette saga qui s'annonce longue et périlleuse et qui se présente comme un «risque», une «aventure» (12). Il tisse entre lui et son lecteur une sorte de complicité intellectuelle certes, mais aussi fraternelle:

Malheureusement ou heureusement, notre métier n'a pas les

le père de l'«école géographique française». Lucien Febvre, le fondateur avec Marc Bloch de l'école des Annales, soulignait que c'était «la géographie vidalienne qui a engendré l'histoire qui est la notre» (189). Par contre, si on parle de «géographicit  » comme on parle d'historicité, la remarque de Lacoste peut être intéressante pour notre propos. Lacoste pense que les idées géographiques de Fernand Braudel diff  rent aussi de celles de Vidal de La Blanche. Le modèle vidalien se caractérise «par sa conception très restreinte du géographique», tandis que «Braudel a, au contraire, une conception particulièrement large de la g  ographicit  » (190). Si l'oeuvre de Braudel diffère aussi du modèle vidalien, qui est le modèle géographique par excellence, c'est que Braudel tend probablement à dépasser toute   cole historique qu'elle soit universitaire ou autre. Il est évident que Braudel s'inspire de toute une lign  e d'historiens. Il cite d'ailleurs dans sa Préface à la seconde édition toute une série: Omer Lutfi Barkan, Julio Caro Barroja, Jean-François Bergier, Jacques Berque, Alvaro Castillo Pintado et beaucoup d'autres. Il n'y a pas de doute que tous ces historiens alimentent son travail. Mais en formulant explicitement son désir de repousser toute définition et tout encadrement, il exprime sans doute sa tendance à dépasser le cadre général de la géographie.

³⁶ Péguy, «L'Univers géographique de Fernand Braudel»: 82. Je cite à ce propos Barthes qui, dans *Mythologies*, définissait le concept de mythe comme: «une condensation informe, instable, nébuleuse» (204). (C'est moi qui souligne.)

admirables souplesses du roman. Le lecteur qui voudra aborder ce livre comme je le souhaite, fera donc bien d'apporter ses propres souvenirs, ses visions de la mer Intérieure et, à son tour, d'en colorer mon texte, de m'aider à recréer cette vaste présence. (10)

«Malheureusement ou heureusement»: les deux adverbes antinomiques dénotent l'inévitable débat de l'historien partagé entre la vérité historique et une tendance à la dépasser; le regret d'une liberté défendue et la satisfaction du méticuleux travail d'érudition. Ces paroles de Braudel, le ton fataliste qui les accompagne soulignent le doute, le binarisme propre au métier d'historien devant l'ambivalence de l'histoire.

Par cette déclaration, l'auteur met en cause les assises bien établies du savoir historique, embrasse la Méditerranée d'un regard élargi, épique même, et prépare le lecteur à regarder vers d'autres horizons, à envisager une nouvelle perspective de la mer intérieure. Ce n'est pas sans raison que Hexter remarque que «his restless piercing eye sees beyond simple geographical boundaries»³⁷. Braudel dilate la Méditerranée de l'histoire.

³⁷ Hexter, «Fernand Braudel and the *Monde Braudellien*...»: 524. Péguy écrit à ce propos: «Peut-être Braudel sentait-il confusément que son univers historique était noyé dans une plus vaste nébuleuse dont il ne pouvait percevoir les contours» («L'univers géographique de Fernand Braudel» 81). Cette réflexion confirme l'idée d'une Méditerranée mythique dont les contours se laissent difficilement ciseler. Je fais encore ici référence à Barthes, qui dans *Mythologies* définissait le mythe comme une «nébuleuse» (*Mythologies* 204). P. Burke, pour sa part, cite Braudel qui disait: «Mon désir et mon besoin de voir grand». En effet on constate que Braudel veut «agrandir» la Méditerranée (voir Péguy, «L'univers géographique de Fernand Braudel»: 77-82).

C'est sûrement son désir d'une «histoire globale»³⁸, comme il ambitionnait de l'écrire, qui le pousse à adopter cette perspective totalisante de l'histoire. Mais jusqu'où va cette expansion? Quelles sont les nouvelles proportions de ce monde proposé par Braudel?

Car, dorénavant, poursuivi par la vision d'une Méditerranée élargie, autre, Braudel continue avec conviction à préparer les «lieux» sur lesquels je compte travailler -- c'est-à-dire le premier espace genettien. Il transforme graduellement ce monde historique bien connu en une Méditerranée dont les limites se dérobent.

Pour récapituler, je dirais que cette mutation, le dilatement des frontières, s'effectue par phases: d'abord, c'est le refus et le gommage des frontières traditionnelles. Ensuite, Braudel fait appel non pas au savoir des historiens ou des géographes, mais plutôt à un savoir littéraire -- celui des romanciers -- et aussi à un autre, plus général, celui du lecteur moderne qui se tient hors du dogmatisme historique. Dans un troisième temps, il va, afin d'éviter les contours bien déterminés, continuer tout au

³⁸ L'histoire «globale» est le concept clé, pour ne pas dire le terme magique de l'histoire nouvelle (voir Bourdé et Martin, *Les Ecoles historiques* 214). Burke de son côté, en parlant du langage propre aux *Annales*, explique ce qu'on entend par «nouvelle histoire»: «the term was popularised by the book *La Nouvelle Histoire* (1987), edited by Jacques Le Goff and others, but this claim for *Annales* had been made earlier. Braudel had spoken of *une histoire nouvelle* in his inaugural lecture at the Collège de France (1950). Febvre had used phrases like 'another kind of history' (*une autre histoire*) to describe what the *Annales* group were trying to do» (Burke, *The French Historical Revolution: the Annales School, 1929-89* 115).

long de son texte à manigancer avec les frontières, à argumenter et à semer le doute sur les limites problématiques, fuyantes de l'immense étendue. Son ton persuasif veut nous convaincre de l'impossibilité de refréner le déferlement historique, de vouloir fixer des frontières qui en fait sont en constante mouvance:

Or, selon les exigences de l'histoire, la Méditerranée ne peut être qu'une zone épaisse, prolongée régulièrement au delà de ses rivages et dans toutes les directions à la fois. Au gré de nos images, elle évoquera un champ de forces, ou magnétique ou électrique, ou plus simplement un foyer lumineux dont l'éclairage ne cesserait de se dégrader, sans que l'on puisse marquer sur une ligne dessinée une fois pour toutes le partage entre l'ombre et la lumière.

Quelles frontières tracer, en effet, quand il s'agit non plus des plantes ou des animaux, du relief ou du climat, mais des hommes que n'arrête aucun bornage, qui franchissent toutes les barrières? (155).

«Quelles frontières tracer»? Est-ce au lecteur que Braudel s'adresse, ou soliloque-t-il tout en écrivant? Par sa puissante rhétorique, il oblige celui qui le lit à épouser sa pensée. Il offre sa vision comme si elle était la seule solution: «la Méditerranée ne peut être qu'une zone épaisse». Comme si sa complicité avec le lecteur était déjà chose faite, il parle de «nos images». Il présente l'histoire comme un déferlement qui brave toute limite. Prenant toujours le lecteur à témoin, il parle de l'impossibilité de fixer des frontières dans cette Méditerranée qui se répand telle une éclaboussure d'aquarelle et se ramifie «au delà de ses rivages dans toutes les directions à la fois» (155). Le monde braudellien se propage dans tous les sens, empêchant par là, la formation d'un seul sens. Artiste-peintre, Braudel brouille les pistes pour de bon en traçant un tableau impressionniste où «l'ombre et la lumière» se disputent

sans qu'aucun parti ne triomphe. Ainsi lance-t-il son défi, son cri de guerre à la géographie des géographes.

Braudel continue à parler de «ce monde épais, composite et mal délimité», de «cette quasi-impossibilité de délimitation précise» (29), de «la barrière imparfaite de la géographie, sans cesse franchie celle-ci, et de mille façons diverses» (41). Il se sert d'agents intermédiaires pour accentuer son propos. Le peuple méditerranéen, ces «hommes que n'arrête aucun bornage» (155), l'aide dans sa tâche. Artisans symboliques de la nouvelle Méditerranée de Braudel, ils se ruent sur les «barrières», les enfoncent et se dispersent dans une étendue sans bornes. Les conditions climatologiques lui donnent aussi le loisir de s'étendre au delà du champ sémantique présupposé de la Méditerranée. Car il s'agit ici d'une «Méditerranée aérienne, [qui] est construite du dehors par une double respiration: celle de l'océan Atlantique, son voisin de l'Ouest; celle du Sahara, son voisin du Sud. La Méditerranée elle-même n'est pas responsable du ciel qui l'éclaire» (212). L'Atlantique, le Sahara: «dans ce champ mal clos, deux ouvriers [qui] sont successivement à l'oeuvre» (212), selon Braudel. L'un «apporte la sécheresse, la luminosité», l'autre «étale à profusion cette brume grise» (212). Les échanges climatiques entre la Méditerranée et ces grandes surfaces servent d'agents extenseurs au projet braudellien. Il peut ainsi associer le monde méditerranéen à l'Atlantique, au Sahara, à ces grands espaces éloignés, mêler son souffle aux vents des océans et des déserts.

Et effectivement il rend ainsi sa Méditerranée peu «responsable du ciel qui l'éclaire» (212). C'est comme si Braudel, pour mieux communiquer avec le reste du monde, laissait grandes ouvertes les portes plus ou moins déterminées de cette surface historique et laissait pénétrer tous les courants d'air. Ainsi, la Méditerranée en perdant la spécificité du climat qui la caractérisait, reçoit-elle une envergure extraordinaire. Elle n'est plus le référent historique et géographique des dictionnaires et des manuels scolaires, voire de maints ouvrages savants, mais devient un territoire sans limites précises. Il répète, comme s'il craignait une quelconque distraction du lecteur, que son objectif est de «rejeter les bornages habituels. Celui des géographes, le plus familier, étroit» (153), en vue d'une «Plus Grande Méditerranée» (153)³⁹. Braudel finit par décider que «la vie ne se laisse pas réduire à des lignes trop simples» (47) et qu'«il est impossible d'épuiser la réalité dans une classification rigide» (78). Il conclut par une définition générale à laquelle ne peuvent s'opposer ni le simple lecteur ni l'historien averti: «la règle, c'est que la vie de la mer se diffuse loin de ses rives, par larges poussées que compensent d'incessants retours. Il y a ce qui part de la mer et ce qui retourne vers elle, puis s'en échappe à nouveau» (155). Par cette simple évocation qui n'est en

³⁹ C'est ici que Braudel formule son projet: une «Plus Grande Méditerranée». Donc ma propre articulation de la vision braudélienne dans ce travail, «la Méditerranée braudélienne», s'égalise ici à celle, reconnue, avouée par Braudel même, sa «Plus Grande Méditerranée». Toutes les deux expriment la conception élargie que l'auteur projette sur le monde de l'histoire.

fait qu'une évidence par nature, Braudel fait «diffuser loin de ses rives» la vie de la Méditerranée, et crée sa propre Méditerranée, une étendue sans limites, autant dire un espace «inétendu»⁴⁰.

En fait, Braudel s'est livré à une étrange activité: il a, par le dessin même de son espace textuel, répudié l'espace géographique, ou plutôt les limites de cet espace. Comme s'il s'agissait d'un jeu spéculaire, il a, par sa propre écriture, effacé les frontières de la mer intérieure qui se dessinent sur la carte géographique. Si on voulait réduire cette activité à un simple jeu de mots qui engendrerait les trois sens du mot Méditerranée, je dirais qu'il a par *La Méditerranée*, dilaté la Méditerranée et crée sa propre Grande Méditerranée. Le premier espace de Braudel prend donc la forme d'une étendue superlative aux frontières mal définies, une «Plus Grande Méditerranée».

B. La spécificité de l'espace inétendu

Après avoir exprimé son ambition de décrire une «Plus Grande Méditerranée» sans frontières, Braudel commence à meubler la matière même de cet espace. Avec cet objectif en tête, il se tourne vers deux types de paysages, ou plutôt deux types de notions spatiales qui tous les deux relèvent d'un entendement mythique: le chaos et le souk.

⁴⁰ L'expression est de Gilles Deleuze, qui aborde les études mythiques selon la méthode structurale. Il identifie le mythe à «un espace inétendu, pré-extensif» (Gilles Deleuze, «A quoi reconnaît-on le structuralisme?» in F. Châtelet, *La Philosophie*, t. 4 [Verviers: Marabout, 1979]) 299.

1. Le chaos

A l'instar d'une Méditerranée stéréotypée, qui s'offrait à notre connaissance conventionnelle comme une mer entourée de terres fleuries, ensoleillées, bordées de figuiers et d'oliviers, peuplées de joyeux méridionaux, Braudel transforme les belles campagnes vertes en un espace chaotique et en des terrains déserts dont l'état est encore hybride:

La Campagne Romaine? Un demi-désert, en dépit d'une reprise de peuplement, inaugurée au XVe et poursuivie au XVIe siècle [...]. Désertes également, les contrées du Bas-Rhône, à peine entamées depuis une centaine d'années par quelques «bonifications» riveraines. Vide, totalement vide, la plaine de Durazzo: elle l'est encore aujourd'hui. Le delta du Nil lui-même n'était que très insuffisamment peuplé. Et celui du Danube demeurerait ce qu'il est encore: un étonnant marécage, un monde amphibie inextricable, avec des îles flottantes de végétation, des forêts bourbeuses, des terres de fièvre [...]. En Corse, dans le même temps, en Sardaigne, à Chypre, les plaines intérieures ne sont que désolation. (55)

La Méditerranée de Braudel se présente comme un espace abandonné par la vie, un espace d'avant l'homme à l'état larvaire, un commencement. D'après Eliade, «il existe toujours un mythe central qui raconte les commencements du Monde, ce qui s'est passé avant que le Monde soit devenu tel qu'il est devenu aujourd'hui»⁴¹. Le monde braudellien évoque ces commencements. Le principe de la défamiliarisation de la chose connue opère cette fois non seulement dans le sens d'un «brouillage des frontières», mais aussi dans celui d'un «gommage» des valeurs connues, établies de la Méditerranée traditionnelle. «On trouve toujours une *histoire primordiale*», poursuit Eliade, «et cette

⁴¹ Eliade, *La Nostalgie des origines* 145.

histoire a un commencement: le mythe cosmogonique proprement dit ou un mythe qui nous présente le premier état, larvaire ou germinal, du Monde»⁴². Et lorsque Braudel décrit sa Méditerranée comme un «étonnant marécage, un monde amphibie», comme «des forêts bourbeuses, des terres de fièvre» (55), il signale bien un monde au stade de la formation, un univers qui n'a pas fini de se consolider. La terre est encore fiévreuse du feu qui la consume de l'intérieur: elle est molle, faible. Le monde, témoin de ces «îles flottantes de végétation» (55), ne s'est pas encore affermi. Est-ce les îles ou la végétation qui flotte? Tout flotte probablement⁴³; tout cherche sa place définitive, un point de départ qui s'ouvrira au monde et à l'histoire. C'est le stade de l'hésitation: «ainsi se succéderaient sans que l'on puisse en donner la raison, des phases d'érosion et de sédimentation au long des rivages de Taormina, sur la côte» (245-46). L'évocation «des hauteurs vers les bas-fonds fiévreux, miroitants d'eaux mortes» (46), des «fonds préhistoriques» (46) et d'«un pays de plaines étroites, marécageuses naturellement, coupées de vallées entre les collines de plus en plus hautes à mesure que l'on va vers l'Est et le Sud» (47), n'est pas sans rappeler la vision des «eaux du Chaos avant la Création»⁴⁴. C'est le règne de la mer, le «recul général devant la mer» (246), comme le dit Braudel lui-

⁴² Ibid. 145. (C'est Eliade qui souligne.)

⁴³ Cela n'est pas sans rappeler le mythe grec des «îles flottantes», dont Delos est la plus célèbre.

⁴⁴ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 27.

même. Dans cette étendue immense, rien ne paraît solide: «ces plaines roumaines interminables ont laissé au voyageur l'impression d'être 'pareilles à une mer sur terre'» (182)⁴⁵. C'est comme si Braudel, alchimiste moderne, s'apprêtait à transformer ce monde en dilution, à le métamorphoser, pour en puiser sa nouvelle Méditerranée.

Les terres marécageuses, qui évoquent l'inculte, le non-défini encore humide des commencements, sont un des thèmes préférés de Braudel. Ainsi nous entraîne-t-il par imagination dans ces lieux aqueux: «imaginons donc la Campagne Romaine d'alors avec beaucoup de vides, de marécages, de terrains vagues» (73), ou encore, «et longtemps encore, autour de Florence, les marécages resteront menaçants» (47), «les marécages gagnent dans le Val di Chiana et en bordure de la plaine inondée du lac Trasimène» (47). Il continue en ces termes:

Oliviers de Serres [...] explique tout au long comment il faut traiter les terres marécageuses. Mais cet effort s'accomplit fragment par fragment. Qui le suit à travers la durée, est frappé de voir le temps infini que les plaines mettent pour naître à la vie. (63)

On dirait que Braudel, en exposant la nature ruisselante d'une Méditerranée en train d'émerger de ce monde liquide, veut répéter l'acte Cosmogonique par excellence⁴⁶. «La création du Monde étant la création par excellence», comme le souligne Eliade, «la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de

⁴⁵ Braudel emprunte l'expression à Tommaso Alberti, marchand de Bologne du XVIIe siècle qui a laissé un bref récit de ses randonnées.

⁴⁶ Voir Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 31.

'création' »⁴⁷.

Braudel prépare son lecteur à accueillir cette nouvelle naissance: «Personne ne croit plus, aujourd'hui, à la fixité des éléments de la géographie physique. Est-il besoin d'attirer l'attention sur les infimes variations -- mais variations tout de même -- des longitudes?» (245). C'est comme si la Méditerranée braudellienne émergeait timidement du chaos et comme un film tourné au ralenti, renaissait lentement, gravement à l'histoire:

[...] la masse des Alpes de l'Est avance en direction de la Bavière, à une vitesse ridicule (un centimètre par an), mais suffisante pour déterminer, en des points névralgiques, des éboulements et des glissements de terrains, parfois de vraies catastrophes. (245)⁴⁸

Comme tout acte créateur, la sortie du chaos originel est une chose douloureuse, un acte pénible, mais pour Braudel, «l'aventure valait probablement la peine d'être courue» (12).

Après avoir mis en place un espace chaotique, Braudel le meuble de «la montagne». Cet espace difficilement accessible répond aussi à sa vision d'une Méditerranée hors du temps et de l'espace:

Ce n'est guère aux Alpes qu'il faut se reporter quand on parle des montagnes de Méditerranée, mais plutôt aux Pyrénées: à leur histoire violente, à leur cruauté primitive [...].

La montagne, ordinairement, est un monde à l'écart des civilisations, créations des villes et des bas pays. Son histoire, c'est de n'en point avoir, de rester en marge, assez régulièrement, des grands courants civilisateurs qui passent avec lenteur cependant. (30)

⁴⁷ Eliade, *Aspects du mythe* 35 (C'est Eliade qui souligne.)

⁴⁸ Braudel dit qu'il tient ces informations de Gerhard Solle (245).

En premier lieu, on peut dire que le thème de la montagne assume par lui-même des résonances cosmiques. Les montagnes représentent la deuxième phase de la création. C'est ainsi qu'Eliade commente ce mythe. A la suite de l'éclatement de l'unité primordiale⁴⁹, «[d]eux Montagnes sont apparues, et de leurs chocs répétés les réalités cosmiques sont venues progressivement à l'existence. Les Montagnes sont les sièges de deux divinités suprêmes, et sont aussi ces divinités»⁵⁰. Dans cette optique, il est intéressant de remarquer que Braudel commence ainsi son premier chapitre: «Tout d'abord les montagnes» (22), leur réservant, dès l'ouverture, une place de choix.

Dans un deuxième temps, les montagnes décrites par Braudel ressemblent étrangement au monde dans lequel évoluait l'homme des sociétés archaïques. La montagne n'a pas d'histoire, «son histoire est de ne pas en avoir» (30), et si elle en a une, elle est probablement similaire à celle envisagée par les primitifs, pour qui «les choses se répètent à l'infini»⁵¹, d'après les observations de Mircea Eliade concernant la conception du temps chez l'homme primitif. «Leur cruauté primitive», comme le dit Braudel, n'est pas loin d'appeler une cruauté animale,

⁴⁹ Eliade dit, qu'«au commencement, raconte le mythe, la totalité cosmique se trouvait, à l'état virtuel, dans la gueule du Serpent aquatique» (*La Nostalgie des origines* 148).

⁵⁰ Ibid. Eliade poursuit en disant que ces montagnes, les deux divinités, continuent l'oeuvre cosmogonique sous leur aspect anthropomorphiques.

⁵¹ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 108.

irrationnelle. Et lorsqu'il ajoute, «ceux qui demeurent dans ces montagnes sont des *cristianos viejos*; ils n'ont pas dans leurs veines une goutte de sang impur» (31), on peut nettement voir une tendance vers «la purification, la nostalgie du paradis perdu de l'animalité», comme le remarque Eliade⁵². Même le langage, source de communication sociale, fait défaut dans le rude univers montagnard: «aussi bien la langue latine n'a-t-elle triomphé nulle part dans ces massifs hostiles de l'Afrique du Nord, des Espagnes [...]. Malgré quelques infiltrations locales, la montagne lui demeure fermée» (30). La langue latine, langue qui relève de la Culture par excellence, n'aurait pu pénétrer ce monde de la Nature. Pas d'histoire, pas de langue, une mentalité primitive ou n'entre «rien de neuf sous le soleil»⁵³. On est dans un espace mythique que seuls peuplent les premiers hommes.

Après avoir promené son lecteur dans ces étendues arides, Braudel l'amène ensuite vers des lieux quasi paradisiaques: voici la profusion, qui va à l'encontre du vide, la fécondité qui remplace la stérilité. Le lecteur plonge en plein, au sein d'un espace qui regorge cette fois d'une grande variété d'espèces.

2. Le souk⁵⁴

Barthes disait dans *Le Plaisir du texte*:

⁵² Ibid. 110.

⁵³ Ibid. 109.

⁵⁴ Souk, un mot arabe, signifie un marché couvert réunissant, dans un dédale de ruelles, des boutiques et des ateliers. Comme sens figuré, il veut désigner le lieu où règne le désordre, le bruit (*Petit Robert*).

Un soir, à moitié endormi sur une banquette de bar, j'essayais par jeu de dénombrer tous les langages qui entraient dans mon écoute: musiques, conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie [...] j'étais moi-même un lieu public, un souk; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole [...] constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif: cette non-phrase [...] c'était: ce qui est éternellement, superbement, hors de la phrase.⁵⁵

La citation de Barthes peut servir d'introduction à la notion de «souk» qui envahit *La Méditerranée*. Braudel va parler du souk dans un sens à la fois figuré (comme le fait d'ailleurs Barthes) et littéral. Dans un premier temps, on remarque que les situations et les descriptions qui relèvent d'une composition de dispersement, de souk, de bazar, ne font point défaut. Par exemple, lorsque Braudel décrit le pays de Vicence, c'est un pays

[...] sans aucune terre inculte, un jardin continu, semé de gros villages qui ont l'air de villes, avec leurs marchés, leur trafics, leurs «beaux palais». Rien n'y manque, ni le bois qui arrive par voitures ou par flottage, ni le charbon de bois; et les basses-cours sont peuplées, même de paons et de «coqs d'Inde». Sur les fleuves et les rivières, d'innombrables moulins, des scieries, etc. Dans les prairies irriguées, des milliers et même «des centaines de milliers de bêtes». Veaux, chevreaux, agneaux surabondent. (81).

On reconnaît le concept du souk multicolore, où tous les contraires coïncident sans heurt. L'idée du souk, la confusion des oppositions, de toutes sortes de choses ou notions disparates, variées -- qu'ils s'agisse de victuailles, de vêtements, de sons, de couleur ou d'autres -- est en rapport direct avec le mythe. «Reconnaissons plutôt que l'étude des

⁵⁵ Barthes, *Le Plaisir du texte* 79. (C'est Barthes qui souligne.)

mythes nous amène à des constatations contradictoires», dit Lévi-Strauss. «Tout peut arriver dans un mythe; il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. [...] toute relation concevable est possible»⁵⁶. Un modèle qui englobe toutes les contradictions peut être le souk, un lieu capable d'harmoniser les contraires. En effet, cette harmonieuse cacophonie, les «palais» et les «coqs», les «scieries» et les «agneaux», le «charbon de bois» et les «paons» se succèdent sans souci de catégorisation, ou de hiérarchie. Tous les langages, même contradictoires sont là, ensemble. Selon le modèle barthésien du souk, «aucune phrase» ne peut émerger de cette cacophonie. On n'a qu'une mêlée incohérente et hétéroclite.

«La Phrase est hiérarchique», disait Barthes⁵⁷. «La Phrase est achevée; elle est même précisément: ce langage-là qui est achevé»⁵⁸. Mais dans *La Méditerranée* de Braudel, on est hors de la «Phrase», hors d'un entendement qui suppose l'ordre, le sens, hors d'une finalité historique. C'est une mêlée, une forme qui ne

⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, *Antropologie Structurale* (Paris: Plon, 1958) 229. (Cité par G. S. Kirk. C'est ainsi que Kirk traduit la pensée de Lévi-Strauss: «'the purpose of myth is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction'», *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* [Cambridge: Cambridge University Press, 1970]) 48.

⁵⁷ Barthes, *Le Plaisir du texte* 80.

⁵⁸ Ibid.

mène à rien sinon au règne du discontinu⁵⁹. Pourtant dans cette mêlée, rien ne choque. Barthes dit à ce propos:

[...] j'ai devant moi une collection d'objets si désordonnée que je ne puis lui trouver aucun sens; il semblerait qu'ici, privée de sens préalable, la forme [pour Barthes le mythe est une forme] ne puisse enraciner nulle part son analogie et que le mythe soit impossible. Mais ce que la forme peut toujours donner à lire, c'est le désordre lui-même: elle peut donner une signification à l'absurde, faire de l'absurde un mythe.⁶⁰

Cette forme dépourvue de sens, «simple forme, symbole à l'état pur, 'valeur symbolique zéro', ne signifiant rien sinon son opposition à l'absence de signification», comme le souligne Lévi-Strauss⁶¹, constitue l'essence de l'espace braudellien.

Et Braudel entraîne le lecteur vers une autre randonnée à travers le souk, à travers toute une collection d'objets hétéroclites.

Ainsi quand il décrit par exemple un plateau:

Mais le plus bel exemple de ces plateaux animés est encore au centre de la Péninsule espagnole, celui des deux Castilles, la Vieille et la Nouvelle, sillonnées de routes, ou plutôt de pistes qui n'en sont pas moins envahies par le mouvement des hommes, par le grouillement des caravanes d'*arrieros* [...].

⁵⁹ Philippe Carrard dans son article intitulé «Figuring France: the numbers and tropes of Fernand Braudel», écrit au sujet de *L'Identité de la France* -- un autre livre de Braudel -- que l'oeuvre de l'historien était «a sort of Bakhtinian fantasy ... Braudel's joyous polyphony (and, at times, cacophony)» (*Diatrics* 18, 3 [1988]: 17). Cette réflexion donne un aperçu général sur l'écriture de Braudel, qui reflète en effet le règne du discontinu.

⁶⁰ Barthes, *Mythologies* 212.

⁶¹ Lévi-Strauss, «Introduction à l'oeuvre de M. Mauss» in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950) XLIV (Cité par Edouard Delruelle, *Claude Lévi-Strauss et la philosophie* [Bruxelles, De Boeck, 1989] 37). Cette forme correspond à l'idée du mythe conceptualisé d'après Lévi-Strauss comme une «case vide» (voir «Five talks for radio by Claude Lévi-Strauss» in *Myth and Meaning* [Toronto: University of Toronto Press, 1978] 39-40).

Ces interminables convois de bêtes de somme, mulets, bourricots disparaissant sous leur charge, traversent les Castilles [...]. Ils transportent tout ce qui s'offre au passage, le blé et le sel, la laine comme le bois, et les poteries ou faïences de Talavera aussi bien que les voyageurs. (48-49)

Le grouillement d'hommes, de bêtes, de caravanes se mêle au bruit des poteries et des faïences transportées. Toute une stéréophonie à laquelle s'ajoute une gamme d'odeurs: celle du blé à laquelle s'amalgame l'âpre senteur de la laine, de la résine de bois et l'aigre sueur des voyageurs.

Braudel entasse tout, allègrement, pêle-mêle. Les arbres se mêlent aux bêtes, les victuailles aux pâturages. Tout est là, ensemble, sans heurt, harmonieusement mélangé:

C'est un des avantages de la montagne d'offrir ainsi des ressources diverses, depuis les oliviers, les orangers et les mûriers des basses pentes jusqu'aux vraies forêts et aux pâturages des hauteurs. Aux cultures s'ajoutent les profits de l'élevage: élevage de moutons, de brebis et de chèvres, mais aussi de bovins [...]. La montagne, de ce fait, est le domaine des laitages et des fromages (le fromage sarde au XVI^e siècle s'exporte par bateaux entiers dans toute la Méditerranée occidentale), le domaine du beurre frais ou rance, de la viande bouillie ou rôtie... Quand à la maison montagnarde, elle est, presque toujours, une maison de pasteurs et d'éleveurs, faite pour les bêtes plus que pour les gens. (37)

Les brebis enjambent les oliviers et la viande bouillie, le beurre frais se laisse tartiner sur les pâturages, et les hommes, transgressant le niveau de vie humaine, habitent des maisons faites pour les bêtes. La montagne de Braudel règne en patriarche sur une nombreuse famille disparate qui se nourrit de ses ressources.

Plus loin, Braudel parle d'un Flamand, Pierre Coeck d'Alost, qui a rapporté en 1533,

[...] les difficultés qu'il rencontre, outre «la pluie, vent, neige ou gresle», à travers les montagnes d'Esclavonie. «Quand on parvient aux campagnes et plats pays», tout s'arrange: des «femmes grégeoises... apportent à vendre aux passants toutes sortes... de vivres et de denrées duiysantes et convenables aux vagans, comme fers de chevaux, orge, avoine, vin, pain ou tourteraux cuitz sous les cendres».

(54)

Braudel excelle en énumérations; il est évident qu'il peut ainsi disposer à la vue du lecteur, une Méditerranée qui s'offre comme une collection d'objets disparates. Il fait ainsi absorber à son lecteur, d'un coup, les «femmes grégeoises», «les tourteraux» au goût de cendre, le «vin», le «pain» et la «gresle» que couronne le langage savoureuse du XVII^e siècle.

Et plus loin, avec une sorte d'humble simplicité, comme il en est si bien capable, Braudel entasse tout naturellement pêches, thon, madragues et tambourin:

L'été, c'est également l'époque des pêches abondantes. Le thon notamment, dépend des tropismes saisonniers. C'est en été que fonctionnent les madragues, que le duc de Medina Sidonia, qui a le monopole des madragues andalouses, fait sonner le tambourin des recruteurs, à l'époque de Philippe II, pour réunir les aides dont il a besoin. (236)

Cette fois, il ne s'agit point d'un inventaire, d'une liste d'objets hétéroclites, mais d'une farandole d'odeurs, de sons et de saveurs: au son du tambourin, viennent se mêler le goût velouté des pêches et l'odeur du varech.

Parfois, Braudel met en scène des descriptions d'un type particulier. Par exemple, il vise une cible, tisse tout un champ sémantique autour d'elle et la rend -- par la description même dont il l'entoure -- insaisissable. La chose décrite, telle la phrase de Barthes qui ne peut se former, fuit constamment sans

pouvoir jamais se concrétiser. C'est ce qui arrive, lorsqu'il décrit Istanbul qui «n'est pas une ville, mais une agglomération, un monstre urbain. Son site la divise contre elle-même et crée à la fois sa grandeur et ses difficultés» (318), on peut anticiper ce qui va suivre:

A l'intérieur de cette grande ville, une autre, le Besestan, «comme une foire de St. Germain», dit Lescalopier qui en admire les «grands escaliers de belles pierres et les très belles boutiques de merceries et de linges de coton ouvrés d'or et de soie...et de toutes choses belles et gentilles»... Une autre encore, «l'Atbazar», marché aux chevaux. Enfin la plus précieuse de toutes, le Sérail, à la pointe méridionale: successions de palais, de kiosques, de jardins. (319)

Telle une série de cercles concentriques, les villes se dressent contre l'unicité de la métropole turque; Istanbul, cité plurielle, déploie ses variantes, son image multiple: le Sérail, l'Atbazar, le Besestan -- toutes véhiculent leur part de la réalité de cette ville taillée en labyrinthe, qui semble tenir du fantastique. Les «successions de palais, de kiosques, de jardins» ajoutent la dernière note à ce système d'emboîtement. Mis à part cela, la citation se surcharge aussi d'une autre situation saugrenue, où des éléments incompatibles viennent encore cohabiter: des chevaux couverts «'d'or et de soie'» se promènent parmi des «choses belles et gentilles» et se dirigent vers «'le Sérail'», car les richesses de la ville ottomane baignent dans des senteurs d'écurie.

Enfin, carrément le souk, le bazar: «Quel que soit son emplacement ou sa forme, un bazar, un marché, une ville, c'est l'aboutissement d'une multiplicité de mouvements. [...] Chaque ville est faite de mouvements qu'elle engloutit, arrête à son

profit, puis relance» (288). En réalité, c'est le livre lui-même qui est le grand bazar par excellence. Il «engloutit» la somme des bazars et des souks décrits par Braudel, les «arrête à son profit», pour se nourrir, enrichir sa narration. Ensuite, il les «relance», pêle-mêle, au devant du lecteur.

On se souvient que certains critiques reprochaient au livre de Braudel son manque de cohérence. Il serait inutile de rechercher du sens et de la cohérence dans ce capharnaüm. Par contre, le texte obéit à une nouvelle logique qui est celle du souk, du désordre même⁶². En privant son texte de tout mouvement finaliste, Braudel substitue sa Méditerranée à celle de l'histoire. Il évacue le sens et la motivation historique au profit d'un autre sens qui est celui du mythe.

La Méditerranée de Braudel évoque un espace informe, des frontières flexibles, élastiques, qui se déplacent au gré de son auteur, qui s'ouvrent parfois à l'infini. Parfois il dépouille cet espace, le rend désolé, vierge de toute civilisation, lui confère la pureté d'un site préhistorique. Par contre, très souvent il le remplit d'hommes et de bêtes. Mais ces deux types d'espaces, les plaines désertes, l'aride montagne versus les plateaux animés où pullule une foule grouillante, se valent l'un l'autre. Ils peuvent être envisagés comme les représentations des éléments qui siègent encore au stade chaotique, dans une sorte de

⁶² Voir Barthes, *Le Plaisir du texte* 80. Barthes dit que le mythe donne de la signification à l'absurde. Dans ce cas, c'est le désordre qui constitue l'absurde. Il ajoute: «l'absence de motivation n'embarasse pas le mythe» (*Mythologies*) 212.

«béatitude des commencements»⁶³. L'un par son caractère lunaire de vide qui précède le monde, l'autre par sa plénitude, par son harmonie universelle, où tous les contraires cohabitent, où rien ne se distingue vraiment. L'histoire gît à l'état hybride dans l'un, vague et morcelée dans l'autre, anéantissant ainsi les voies par lesquelles un «sens» aurait pu se produire! La Méditerranée de Braudel, celle qu'il projette par son écriture (ou par *La Méditerranée*)⁶⁴ ne s'ouvre pas à un sens, mais à une infinité de sens, non pas à une histoire, mais à toutes les histoires possibles: elle se dédouble à l'infini.

La Méditerranée, une infinité de sens? Pourtant un récit se déroule sous nos yeux, un récit qui narre l'histoire, l'événement de la mer intérieure. Peut-on prétendre à un disperement de sens, quand il y a un récit qui est censé faire du sens?

C'est que le récit de Braudel narre un «sujet» qui a trop d'espace. L'«histoire mouvementée est difficile à suivre. Non faute de documents: il n'y a n'a que trop» (39); dit Braudel. Mais cette fois encore, l'espace méditerranéen, en prenant une extension extraordinaire, disperse aussi le sens que *La Méditerranée* était censé divulguer. Alors, à l'instar de *Salammbô*, se pose la question suivante: peut-on réduire à une infinité de sens un récit qui relate l'histoire, matière dont l'objectif est de produire du sens? Le récit «dispersé» de *La*

⁶³ Eliade, *Aspects du mythe* 71.

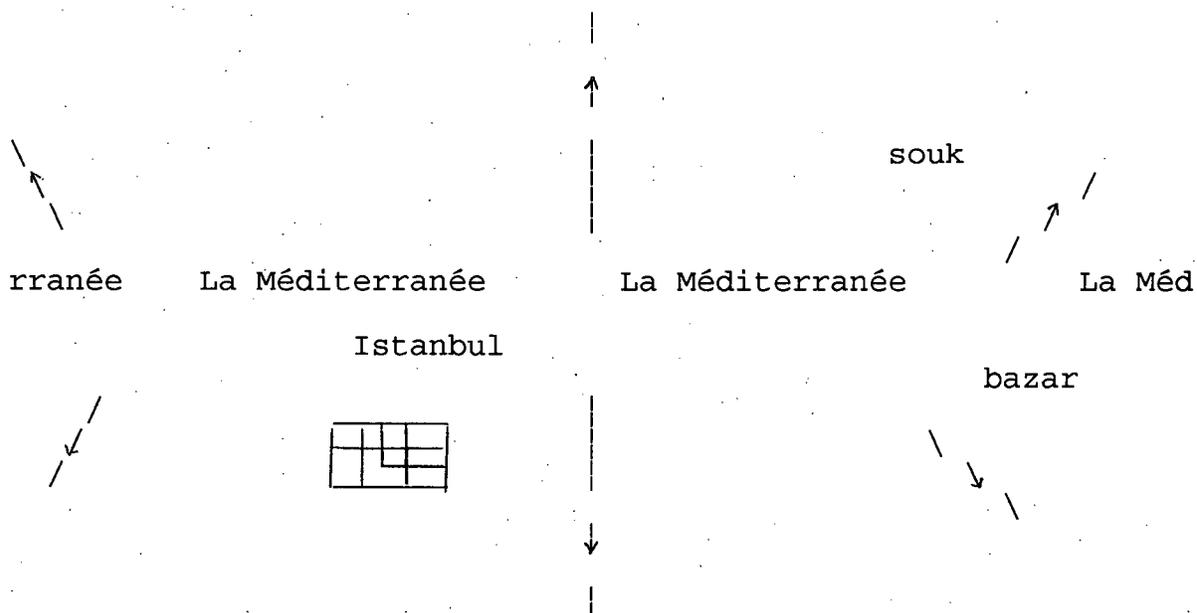
⁶⁴ A ce point, la Méditerranée braudellienne devient l'équivalente de son livre. Car c'est celle qu'il projette par l'écriture même de *La Méditerranée*.

Méditerranée fait-il écho à celui, «inséré», de *Salammbô*?

C'est en étudiant le système de mouvements et de déplacements qui s'effectuent sur les eaux de la Méditerranée et les terres qui l'entourent, autant dire à travers le récit de *La Méditerranée*, qu'on va constater comment le sens nous échappe à nouveau. «La Méditerranée n'a d'unité que par le mouvement des hommes, les liaisons qu'il implique» (253), dit Braudel. Je propose de montrer comment le «mouvement» va régler le temps historique de *La Méditerranée* et l'ouvrir à l'infini.

Dans la seconde partie de mon analyse, je vais étudier les structures organisatrices du mouvement dans *La Méditerranée*. Il sera donc question dans ce cas, et toujours d'après Genette, du second espace qui s'imprime sur le premier.

Le croquis reproduit ci-dessous est une tentative d'esquisse de l'état actuel de mon étude de la Méditerranée braudellienne:



Sur un même plan chaotique s'entassent les montagnes primordiales, (elles ne figurent pas sur le croquis) les bazars, les «souks», les villes labyrinthiques. Les lignes indécises des frontières qui s'élèvent vers un nul part, indiquent l'expansion illimitée, l'infinie ampleur que Braudel confère à sa Méditerranée.

III. Le mouvement régisseur du temps et de l'espace méditerranéens

On a déjà constaté que Braudel décompose l'histoire en trois plans. La métaphore spatiale qu'il utilise dans sa Préface pour faire comprendre ce qu'il entend par ces différents temps de l'histoire -- les trois «palliers» ou les «plans étagés» -- met l'accent sur la corrélation profonde qui se joue entre le temps et l'espace méditerranéen. Dans la première partie de son livre, celle qui traite de la longue durée, Braudel va mettre en scène l'histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure; une histoire lente à s'écouler, à se transformer, faite de retours incessants, de cycles toujours recommencés, une histoire quasi immobile. «Je n'ai pas voulu négliger cette histoire-là, presque hors du temps, au contact de choses inanimées», confie-t-il (13). Et plus poète que historien, intensément ouvert au temps et à l'espace, amoureux de l'éternelle Nature, il ajoute: «comme si les fleurs ne revenaient pas avec chaque printemps, comme si les troupeaux s'arrêtaient dans leur déplacements, comme si les navires n'avaient pas à

voguer sur une mer réelle, qui change avec les saisons» (11). Cette réflexion de Braudel n'est pas loin de l'apparenter à la conception de l'homme des sociétés archaïques pour qui, d'après Eliade, «dans la Nature les choses se répètent à l'infini [...] cette répétition a un sens [...] elle seule confère une réalité aux événements. Les événements se répètent parce qu'ils imitent un archétype: l'Événement exemplaire»⁶⁵. Dans ce cas, *La Méditerranée* de Braudel, selon la conception d'Eliade, gagne en sens, en même temps que la Méditerranée historique perd le sien.

A l'image de la Nature qui se répète, telles «les fleurs qui [reviennent] à chaque printemps», les troupeaux et les navires de Braudel ne s'arrêtent jamais; ils maintiennent et perpétuent une présence constante, un mouvement répétitif sur le sol⁶⁶ méditerranéen. Peut-être s'arrêteraient-ils, s'ils poursuivaient une trajectoire linéaire et s'ils atteignaient le but convoité. Mais dans *La Méditerranée*, hommes, bêtes et navires se déplacent, tournent, oscillent et bougent continuellement, sans hâte, sans halte et pratiquement sans but. Le devenir sans finalité de Nietzsche happe à nouveau le mouvement méditerranéen qui présente une agitation de surface incessante, un remous -- pas une

⁶⁵ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 109. (C'est Eliade qui souligne.)

⁶⁶ J'utilise le mot sol à la place de mer, (mer conviendrait mieux s'il s'agissait de navires) comme symbole de la masse spatiale globale de la Méditerranée braudelienne qui se présente comme un magma de terres et de mers sans limites. Par là, je voudrais mettre l'accent sur la conception très large de la géographicité de l'auteur. Febvre disait «le sol, non l'Etat; voilà ce que doit retenir la géographie» (Cité par Lacoste, «Braudel géographe» in *Lire Braudel* 189).

progression -- qui règle le tempo de l'histoire. Si le lecteur avait encore quelque doute sur l'espace illimité de la Méditerranée braudellienne, il sera désormais convaincu. Le mouvement mis en branle par Braudel sur cette surface mal déterminée, anticipe encore plus sur l'extrême dilatation de l'espace, l'ouvre à l'infini; et l'histoire -- déconstruite, réduite à une errance sans but et sans finalité -- vogue au hasard. Ce temps ouvert autorise tout événement de sorte que dans *La Méditerranée*, «tout» peut se passer.

Braudel met en branle trois grands mouvements qui structurent le récit. Ces mouvements vont usurper la place de l'aventure; ils «seront» la petite histoire et vont organiser, structurer et commander le texte. Or le système de mouvement qui orchestre *La Méditerranée* définit par son statut même le critère de l'éternel retour: les transhumances, le nomadisme et la navigation. C'est comme si Braudel s'ingéniait à tracer sur la carte géographique étalée, ou plutôt «inétendue» devant lui, des formes ou parcours qui se ramifient vers l'infini, vers un no man's land. D'ailleurs «vers» où peut-on aller dans une Méditerranée sans limites elle-même? Braudel ne manque pas de préciser: le «mouvement ne se révèle que si le champ chronologique de l'observation est ouvert à l'extrême» (92). Le mouvement, condamné à une progression dérisoire dans un espace illimité a déjà perdu d'avance sens et finalité. Je propose de relever l'impuissance de ce mouvement, impuissance qui structure l'espace et le temps du texte, et qui fait du livre de Braudel une entité qui échappe aux mesures

traditionnelles de la Méditerranée historique.

A. Les transhumances

«Il y a plusieurs transhumances», remarque Braudel, et il commence à décrire les aspects divers d'un lent mouvement connu par sa structure répétitive de va-et-vient:

Il y a tout d'abord la transhumance «normale»: propriétaires et bergers sont, dans ce cas, gens de la plaine; ils y habitent; ils en partent l'été, saison défavorable pour les éleveurs d'en bas. La montagne, à ce jeu, ne fournit que l'espace. Et encore cet espace est-il souvent la propriété du paysan de la plaine si, plus généralement, il est loué au montagnard. Arles, au XVII^e siècle, depuis quatre ou cinq cents ans peut-être, est la capitale d'une large transhumance d'été, qui commande aux troupeaux de la Camargue et surtout de la Crau et les expédie chaque année, par les routes du bassin de la Durance, vers les pâturages de l'Oisans, du Dévoluy [...].

La transhumance «inverse», au XVII^e siècle, c'est, pour prendre un exemple, celle de la Navarre espagnole. Troupeaux, bergers viennent, cette fois, du haut pays *euskari*. Au pays d'en bas n'appartiennent que les fonctions marchandes, quand au marché il y a... Cette transhumance est une descente d'hiver, tumultueuse. Bêtes et bergers, fuyant la montagne trop froide, gagnent la Basse-Navarre comme une armée entrant en pays conquis. Tout se cadenasse au passage de ces hôtes redoutés. Chaque année fait ainsi renaître l'éternelle guerre du berger et du paysan. A l'aller d'abord, jusqu'à ce que les bêtes aient gagné les parties ouvertes de la plaine ou les grands pâturages des Bardenas Reales, puis au retour.

Ainsi deux transhumances. Il existe, en outre, moins importante, une transhumance mixte qui mêle à la fois les transhumances d'été et d'hiver. (76-77)

Un va-et-vient continu: les uns descendent, les autres montent, un mouvement incessant, mais rien de temporellement progressif, rien de décisif. Aucun but n'est visé, sinon le projet d'un aller-retour qui ne débouche que sur d'autres allers-retours, tel un sablier éternellement réversible où rien ne se produit vraiment, où tout reste en branle: «à l'aller d'abord [...] puis au retour». Braudel étire le temps en remarquant que, «chaque

année fait ainsi renaître l'éternelle guerre du berger et du paysan». Il met ainsi en place un temps répétitif qui s'ouvre à l'éternité. Et il s'agit aussi bien des «transhumances d'été» que de celles de «l'hiver», autant dire d'un mouvement incessant qui englobe toutes les saisons, qui fonctionne sans répit, qui bloque le temps, lui ôtant par là toute possibilité d'achèvement, comme à l'histoire toute finalité.

Rien de décisif, rien d'établi, même à qui appartient la montagne. Car Braudel brouille les pistes: «propriétaires et bergers sont gens de la plaine; ils y habitent; ils en partent l'été». On comprend qu'ils partent l'été pour la montagne. Mais ensuite: «et encore cet espace [la montagne], est-il souvent la propriété du paysan de la plaine si, plus généralement, il est loué au montagnard» (77). Est-ce les montagnards qui la louent aux gens de la plaine, ou bien est-ce le montagnard qui loue sa propre montagne? Qui en est le vrai propriétaire? Braudel d'ailleurs ne manque pas de dire qu'il «est impossible d'épuiser la réalité dans une classification rigide» (78). Tout ce qu'on comprend c'est qu'il s'agit ici d'un déplacement d'hommes, de bergers qui «appartiennent à tel ou tel village, à tel ou tel groupe rural-- ou non rural», d'hommes qui «habitent, soit en haut, soit en bas» et qui «ont -- ou n'ont pas -- des demeures fixes» (78), comme l'écrit Braudel évitant ainsi toute précision. «[R]ural -- ou non rural», qui «ont -- ou n'ont pas»: Braudel se permet avec aisance de prévoir et de souligner, au nom du nomade, le peu d'importance que celui-ci accorde à la demeure. Les ou qui

ponctuent sa narration. mettent en relief l'insatiable et libre esprit nomade, peu soucieux de se fixer. Il y aura toujours «mille raisons [...] pour inciter le nomade à ne pas se contenter du domaine qu'on lui cède. Donc mille occasions d'entrer en conflit avec le sédentaire» (162), selon Braudel. Le nomade, dans ce cas, devient le deuxième terme d'une opposition séculaire qui l'oppose au sédentaire.

C'est justement parce que ces hommes hésitent entre avoir et ne pas avoir de home fixe et qu'ils sont en perpétuel déplacement, que le temps de l'histoire dans *La Méditerranée* reste paradoxalement «statique». Car la demeure fixe appelle une finalité, on se dirige vers un but, vers un chez-soi pour y rester. Chez Braudel, on tourne et se retourne à l'infini, au hasard, sans jamais se fixer. En conférant au temps une direction cyclique, Braudel annule son caractère irréversible. Ce qui domine de nouveau est le mythe de l'éternel retour ou le motif de la répétition du geste archétypal, l'«histoire mille fois répétée» (163), comme le souligne Braudel. L'éternel retour, selon Eliade, «trahit une ontologie non contaminée par le temps et le devenir»⁶⁷. Dans *La Méditerranée* tout reste statique. Cet état fait penser de nouveau aux paroles d'Eliade: «du point de vue de l'infini, le devenir des choses qui reviennent sans cesse dans le même état est par la suite implicitement annulé et on peut affirmer que le monde reste sur place»⁶⁸. D'où

⁶⁷ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 108.

⁶⁸ Ibid.

l'incompréhension des critiques qui condamnaient *La Méditerranée*, d'inertie.

Le thème de l'aller-retour revient comme un leitmotiv: «Ces interminables convois [...] traversent les Castilles, du Nord au Sud et du Sud au Nord» (49). Ensuite, «cette grande transhumance, [...] ces mouvements selon les méridiens, du Nord au Sud puis du Sud au Nord» (82); plus loin, «ce mouvement de marchandises entraîne des déplacements d'argent. Du Nord au Sud, du Sud au Nord» (195). En parlant des villes animées par de grosses firmes de transport, Braudel choisit les villes «'médiatrices' entre Sud et Nord» (188). Tout aller est sans cesse doublé d'un retour: «des voyages d'été et d'hiver, voyages d'aller et de retour» (242). C'est comme si chaque parcours exigeait un ticket aller-retour: «il existe surtout un trafic au long de la Volga: à la descente, des soldats, de l'artillerie, du blé; à la remontée, du sel, des esturgeons séchés» (176). On a fait une longue marche, on est descendu, pour ensuite remonter la Volga. Plus loin, Braudel établit même un tableau «dans lequel ne sont retenus que les voyages faits, à l'aller et au retour, par les mêmes navires, ou selon toutes apparences les mêmes navires» (242). Ainsi commence la cinquième section de la première partie de l'ouvrage: «L'Unité humaine: routes et villes, villes et routes» (253). Même les tournures redondantes ne rebutent pas Braudel qui se fait un devoir de maintenir le thème. Il reprend en parlant de l'Adriatique: «plus longue que large, elle se présente comme une route Nord-Sud» (114) et, comme s'il favorisait particulièrement

cette direction, il parle «des courants Nord-Sud» (106), du Magreb où «de grands chemins de nomadisme coupent le pays du Sud au Nord» (161). La structure désespérément répétitive qu'adopte Braudel, statique à force d'être reproduite de la même façon et avec une égale cadence, met en place un monde où, pour employer les mots d'Eliade, «il ne se passe rien de neuf»⁶⁹. Au contraire, pour l'historien conventionnel, l'histoire est «libre» et toujours «nouvelle», et elle ne se répète pas⁷⁰. Par contre, l'histoire dans *La Méditerranée* est réitérative, cyclique, statique.

B. Le nomadisme

Les nomades «errent ainsi au loin et se répandent avec leur fortune; tantôt ils vont dans les plaines, tantôt ils montent sur les côteaux, tantôt ils descendent dans les vallées; la saison et l'abondance des pacages règlent leur marche et décident de leur domicile» (91-92). L'errance, le thème du hasard, de l'inattendu. Plus qu'une dialectique de répétition et de va-et-vient, on a affaire ici à un déplacement qui est une «marche» sans progression, à une errance au hasard, sans aucun but. Le mythe de l'éternel retour englobe d'ailleurs ces deux associations en une seule, la non-progression étant la conséquence du répétitif.

Les nomades: en choisissant ce peuple sans but déterminé, sinon celui de ne pas en avoir, Braudel se livre à un jeu de miroirs déformants. L'âme nomade se reflète dans le parcours

⁶⁹ Ibid. 109.

⁷⁰ Ibid.

aléatoire de ces hommes, parcours qui à son tour, se reflète dans la Méditerranée braudellienne aux frontières mal déterminées. C'est comme si chaque nouvelle image reproduite était une sorte d'anamorphose de la précédente. En fin de compte, ce peuple errant finit par faire corps avec la Méditerranée, avec sa nature et avec ses saisons. «Ils errent ainsi au loin et se répandent» (91). On dirait que le vaste espace guide leur mouvance, provoque leurs déplacements. Pris par l'immensité de l'étendue, ayant le choix de siéger n'importe où, n'importe quand, les nomades prennent le loisir «tantôt» de monter, «tantôt» (91) de descendre. L'espace méditerranéen décide de leurs mouvements. Braudel continue en ces termes :

Le nomadisme, au contraire, entraîne tout avec lui, et sur d'énormes parcours: les gens, les bêtes et même les maisons. Jamais, cependant, il ne canalise, comme la transhumance, d'énormes fleuves moutonniers. Ses troupeaux, même importants, se diluent dans l'espace immense, parfois par très petits groupes. (78-79)

«Enormes parcours», «énormes fleuves moutonniers», «espace immense»: le monde est envahi par un grouillement universel qui se dirige vers l'infini et que l'espace vorace semble engloutir par «petits groupes». Caravanes, gens, moutons, maisons -- tout se meut, tourne, marche incessamment, oubliant le temps, le dilatant à l'infini, le transformant en «non-histoire». Braudel choisit pour la circonstance, un proverbe turc qui dit (en traduction libre): «'un Yuruk (un nomade, un marcheur) n'a pas besoin d'aller quelque part, il faut qu'il bouge'» (87). Bouger

surtout, prendre la route; d'où son nom de *Yuruk*, de marcheur⁷¹. Sa seule fonction semble être de marcher. «Nomadisme des hommes et des troupeaux, camionnages caravaniers, peuples en marche» (169); on marche interminablement; de son endurant pas d'automate, l'homme méditerranéen traverse le récit de Braudel de long en large sans jamais se lasser. Et la Méditerranée règle son temps à la cadence de cette marche, au son de cette foulée monotone qui se répète sans fin, comme une litanie.

Braudel parle aussi de la «bédouinisation» qui «s'est étalée comme une immense inondation encerclant les hauts pays comme la mer encercle les îles» (87). Dans cette phrase, on retrouve à deux reprises, la conception du temps et de l'espace qui caractérise l'oeuvre: d'abord par «la bédouinisation», symbole de l'errance qu'autorise un temps ouvert à l'infini, et ensuite par «l'immense inondation», qui figure une sorte de poussée, d'élan incalculable, irrépressible, qui envahit le temps et l'espace d'une vague, la totalité de la Méditerranée. Kellner remarquait que «the principal image of dynamism is the Wave»⁷². Les transhumances et le nomadisme, par leurs lentes oscillations, présentent l'image d'une vague qui s'empare d'un coup, le temps d'un instant, du monde de la Méditerranée, l'empêchant de vivre le temps progressif de l'histoire.

⁷¹ Yuruk: marcheur, nomade en turc, ne s'emploie plus dans le turc moderne. Il dérive du verbe yurumek, qui signifie «marcher», qui lui, fait partie aujourd'hui de la langue vivante turque.

⁷² Kellner, «Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean Satire»: 216.

Dans ce monde, rien ne reste stable car tout oscille. C'est comme si cette terre mal affermie, larvaire, indécise entre l'être et le non-être, enfantait tout un peuple qui se meut aussi au rythme d'un balancier. Braudel met l'accent sur «l'extrême lenteur des oscillations, nomades contre transhumants, montagnards contre gens des plaines ou des villes» (92); il nous entraîne vers «les plus lentes oscillations que connaisse l'histoire» (93). Il évoque les «vastes oscillations et catastrophes climatiques du quaternaire» (159), revient sur la vraisemblance «des oscillations climatiques» (247), et nous parle des «Beni Larba qui, au rythme des saisons, oscillent sur 800 km entre Laghouat et les hauts plateaux de Tiaret qu'ils atteignent en mai et juin» (161). La racine oscille revient à maintes reprises -- osciller, oscillations, oscillant -- parfois même gratuitement. Car lorsqu'il dit, «et quelle est la durée de ces oscillations, si oscillation il y a?» (251), on voit bien que le mot est placé là en simple figurant, puisqu'il renvoie à un doute, plutôt qu'à une certitude. Finalement Braudel décide que l'histoire de la Méditerranée est bien un «drame oscillant» (164). Kellner ne manque pas de dire à ce propos: «Braudel sets in motion an oscillation that ironically violates its own directionality and is thus the Braudelian movement par excellence: the Mediterranean flows away and returns, and so does almost every moving thing in the book»⁷³. Kellner met le point sur ce qui fait la particularité de cet ouvrage: Braudel façonne

⁷³ Ibid.

son texte à l'image de la mer. C'est comme s'il écrivait au milieu des flots, entraîné par leurs remous. Son livre en sort comme imbibé. *La Méditerranée* relate le lent mouvement de la mer dans laquelle il a été conçu. Et en tant que livre historique, par ces allers et retours incessants, le texte de Braudel nargue l'histoire, viole sa détermination et sa finalité.

C'est ici justement que le livre de Braudel devient le reflet fidèle et par contenu et par son style de la Méditerranée qu'il projette de décrire. Autrement dit, il devient l'illustration des peuples méditerranéens qui, pris dans ce «drame oscillant», se présentent à leur tour comme une sorte d'image mimétique des terres et des mers sans limites de la Méditerranée, «ou mieux du monde entier» (251), comme le dit Braudel. Et *La Méditerranée* règle son temps à la cadence de cette marche, au son de cette foulée qui se répète comme une litanie, bercé par le flux et le reflux de la vague, sans fin.

L'oscillation, le va-et-vient, les longues et interminables files d'hommes et de convois de bêtes dont l'allure lente commande le mouvement -- toute une masse qui marche d'un pas indécis d'aveugle: c'est le mouvement d'un peuple qui recherche d'inaccessibles, d'absentes frontières. Quel est l'enjeu de Braudel dans ce livre, sinon la recherche, à tâtons, d'une nouvelle Méditerranée?

C. La navigation

Tout comme le nomadisme et les transhumances, le modèle de la navigation dans les eaux de la mer braudellienne rejoint le

caractère statique du mouvement sans progression qui est la structure de base de *La Méditerranée*. «Ce piétinement de la navigation, si l'on peut dire, a ordonné la géographie des régions côtières» (98). Naviguer, selon Braudel, c'est «'aller comme les crabes de rocher en rocher'»⁷⁴, «'de promontoire en îles et d'îles en promontoires'» (94)⁷⁵. «De rocher en rocher» comme les nomades, «de promontoires en îles et d'îles en promontoires» comme le va-et-vient des transhumances. Un même système de mouvement dépourvu de finalité historique à la nietzschéenne décide du temps méditerranéen. Et Braudel ajoute:

Plus précisément, selon les comptes de cuisine de telle nave ragusaine, naviguer, c'est acheter son beurre à Villefranche, son vinaigre à Nice, son huile et son lard à Toulon... Ou, d'après un chroniqueur portugais, passer d'une auberge à une autre auberge de la mer, déjeuner dans l'une, souper dans l'autre. (95)

Naviguer devient une sorte de shopping, où on s'amuse à s'aventurer de place en place, avec une sorte d'instabilité insouciant qui rappelle celle des nomades. Libre, sans attaches particulières, on s'arrête au hasard, au gré de la fantasia. C'est comme si on adoptait le mythe donjuanesque, et qu'on s'arrête à chaque port, pour goûter chaque fois à «quelque chose»

⁷⁴ La citation est empruntée à Eric de Bisschop, *Au delà des horizons lointains*, I (Paris, 1939) 344. Il s'agit d'un voyage de Gênes en Espagne.

⁷⁵ Braudel emprunte l'expression à la lettre de Pierre Martyr au comte de Tendilla et à l'archevêque de Grenade, 8 janvier 1502 (lettre 231).

de neuf⁷⁶. On ne progresse pas, mais on fait une somme de parcours. Une fois de plus, on ne va pas vers quelque part: on s'arrête n'importe où, on va n'importe où et très fréquemment pour «faire aiguade et lignade', comme dit Rabelais» (98).

Est-ce vraiment prendre le large que de courir d'une île à l'autre en cherchant, dans le sens des parallèles, un abri contre les vents du Nord; en mettant à profit, dans le sens des méridiens, sur le trajet de Rhodes-Alexandrie, assez bref malgré tout, le vent qui souffle tantôt du Nord, tantôt du Sud? (96)

Le motif du vent aidant, n'a-t-on pas ici l'image du bateau à la dérive balloté tantôt dans le sens des parallèles, tantôt dans celui des méridiens, soumis à ce souffle qui le pousse à son gré dans toutes les directions? D'un «bateau ivre» qui, pris de démence, cogne sa coque d'île en île, tel le bateau mythique de Rimbaud qui heurte «d'incroyables Florides»⁷⁷? «Comment naviguer en Méditerranée, sans se heurter à des terres peu éloignées les unes des autres?» (97), demande Braudel. Et il se pose la question suivante à ce sujet: «[e]st-ce vraiment prendre le large [...]»? En effet, quelle serait l'intention du bateau? Prendre le large et se diriger dans une certaine direction ou bien se livrer simplement aux caprices du vent avanturier?

Le mouvement décrit dans *La Méditerranée* s'allonge et s'éternise démesurément, tel l'espace où il prend place et par lequel il prend vigueur. Harassé, le yuruk, ainsi que le lecteur,

⁷⁶ Dans ce cas, il ne s'agit point de séduction. La navigation narrée par Braudel symbolise uniquement l'insatiable trajectoire donjuanesque.

⁷⁷ Voir Rimbaud, «Le Bateau ivre», v. 45.

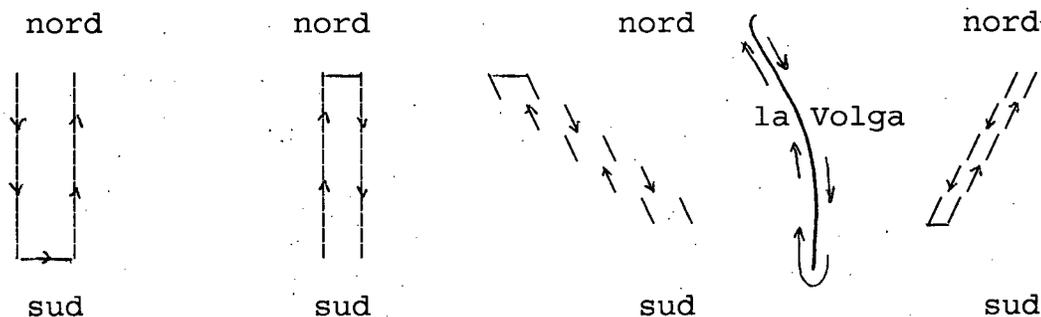
reprend sa marche et sa tâche interminable⁷⁸: «Pénible travail, et sans fin! S'arrête-t-il, la montagne retourne à sa sauvagerie: et tout est à refaire» (38), et «l'oeuvre est à recommencer sans fin» (90), ou encore: «[p]our ce travail sans fin, épuisant, par quoi se reconstitue l'unité nécessaire de la ville, il y a toujours de l'embauche» (318). S'il y a toujours de l'embauche, c'est parce que le travail est sans fin. En effet, Sisyphe ne chôme point. Son châtiment l'amène à un travail sans fin. Ici, le châtiment est l'espace même. C'est lui qui forme l'homme à son image; autant dire que c'est l'homme qui s'adapte à lui car «la surabondance des espaces vides condamne sociétés et économies à un mouvement perpétuel, plus onéreux qu'ailleurs» (158). Le vaste espace commande ses hommes: «la mobilité extrême des hommes, l'ampleur des mouvements pastoraux, la vieille et puissante circulation caravanière, l'activité des villes, tout répond, essaie de répondre à cet impératif» (158). Evoquant les grandes épopées, Braudel parle de cet espace puissant qui «est pareil à la mer immoisnable d'Homère [...] et qui est la mer sans eau, bien plus vaste que la mer Intérieure» (158). On remarque dans cette citation, la corrélation directe entre l'espace et le mouvement: mais en fait est-ce l'espace ouvert à l'infini qui commande les déplacements sans fin, ou bien est-ce le mouvement éternel qui établit des étendues sans limites? Braudel ne manque

⁷⁸ Dans *Salammbô*, tout le monde -- les Carthaginois comme le lecteur -- «attend» indéfiniment le déclenchement de la guerre. Voir page 101. Dans *La Méditerranée*, tout le monde «marche», interminablement.

pas non plus de souligner que le «piétinement de la navigation, si l'on peut dire, a ordonné la géographie des régions côtières» (98) et que «[l]a Méditerranée (et la Plus Grande Méditerranée qui l'accompagne) est telle que la font les hommes» (155). Braudel veut-il ici souligner l'écart entre la Méditerranée historique fabriquée par les savants et celle, «la Plus Grande», l'autre, «le chef d'orchestre» (252) improvisée cette fois par «ses» propres hommes? Par ceux qui envahissent sa surface tangible, matérielle et l'agrandissent démesurément par leur mouvement? D'où le rapport serré entre l'espace et le mouvement. Le fait est qu'ils sont si intimement liés qu'on ne sait plus lequel des deux commande l'autre. De leur harmonieuse combinaison naît l'unité de l'ouvrage. Et lorsque Braudel précise que «le mouvement des bateaux, des bêtes de somme, des voitures, des gens eux-mêmes, rend la Méditerranée une et, d'un certain point de vue uniforme» (254), on se rend compte du rapport intime qui unit la Méditerranée et la vision que l'auteur en a projetée. Il est en fait en train de parler de la «sienne», qu'il vient d'unifier grâce à l'espace et aux hommes. Si le mouvement des hommes, des nomades et des bédouins s'harmonise avec l'espace, il en va de même de celui des bêtes et des bateaux. Comme par exemple, les «troupeaux [qui] [...] se diluent dans l'espace immense» (79), et «les bateaux anglais [qui] disparaissent de Méditerranée» (177). On dirait que tout fond dans l'espace, avec l'espace.

Si on tâche de visualiser l'espace méditerranéen, on a un espace élémentaire, une étendue ou plutôt un «espace inétendu»

qui gît dans une sorte d'osmose ouvert au chaos, réceptif à tous les mélanges disparates: c'est le premier espace braudellien⁷⁹. Sur cet espace vient s'inscrire un autre, celui formé par les structures que commande le mouvement des masses et règle le temps de la Méditerranée. De longues files transversales de marcheurs qui se dirigent vers le néant zèbrent sans fin la surface de cet immense champ pré-extensif: c'est le deuxième espace braudellien que représente le schéma ci-dessous:



Errance, manque de finalité, répétition dans un décor d'avant la création: *La Méditerranée* de Braudel déploie un espace-temps infini, cyclique, hors du temps et de l'espace de l'histoire. Conscient de son impuissance devant la «quasi-impossibilité de délimitation précise» (29) de cet ample champ liquide qui ne peut s'empêcher de brouiller les frontières et d'attirer le monde dans son plantureux giron⁸⁰, Braudel a opté pour une autre solution.

⁷⁹ Voir le croquis qui paraît à la fin de la première partie (p. 37).

⁸⁰ Kellner constate que «there is virtually nothing in Part I, 'The Role of the Environnement' that does not escape our grasp through the most calculated defamiliarization of words and things». Il en donne un exemple en soulignant que, «[d]isplacements abound,

Voici le cheminement de sa pensée transmis par son texte même:

[...] alors l'histoire de la mer hausse le ton... Les très grandes heures sont les moments où elle fait basculer vers elle, par son attraction, des masses entières de vrais continents. César en Gaule, ou Germanicus au delà de l'Elbe, ou Alexandre sur l'Indus, ou les Arabes en Chine, ou les Marocains sur le Niger...

A ces grandes heures, la Méditerranée de l'histoire s'élargit sans mesure. Jusqu'où, alors, faut-il agrandir son domaine? Problème à soi seul difficile et contestable; peut-être, s'agit-il d'élucider le destin de la Méditerranée, le problème par excellence? (152)

«Le destin de la Méditerranée»! Comment effectivement l'«élucider», sinon par «ce dernier voyage, à la recherche d'une Plus Grande Méditerranée» (210), comme le précise Braudel lui-même. Et c'est ce qu'il fait. Puisqu'il ne peut en saisir le sens, il lui reste l'ultime solution: un «dernier voyage», son voyage initiatique, sa remontée vers les origines en vue de recréer, par son livre même, l'histoire de la mer intérieure⁸¹. Effectivement cette Méditerranée revêt une nouvelle acception. Elle a, comme il le précise, tous «les charmes, elle a plus sûrement encore tous les dangers d'une nouveauté» (12). Risquant

making the Sahara 'the second face of the Mediterranean' (I,71), while the Baltic and the North seas became 'Mediterraneans of the North' (I,224). Unities multiply and turn upon themselves, as when Braudel points out that 'the Mediterranean was confronted, not with one Europe but with several Europes, faces of the continent...' (I,223)» (Kellner, «Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean Satire»: 208.

⁸¹ Lévi-Strauss disait qu'un mythologue ne pouvait jamais avoir l'image claire sous la lentille de son microscope, mais pouvait seulement choisir parmi les agrandissements de l'image (Lévi-Strauss *Le Cru et le cuit* 11) C'est, en fait, ce que va faire Braudel. Réalisant son impuissance à produire l'image «claire» de la Méditerranée, conscient de la poursuite dérisoire de cet élément «historique» qui constamment se dérobe, il opte pour un retour aux origines.

le tout, elle échappe à la version épuisée de l'histoire, cesse d'être le lieu commun, fait éclater les dimensions qui lui étaient assignées. Débordant son bassin codifié d'eau tiède, elle éclabousse le monde, «hausse le ton», transgresse les limites temporelles et spatiales, pulvérise son «personnage». C'est comme si l'atome insaisissable du sujet se brisait en une infinité de parcelles dont la totalité débouche sur la Méditerranée. «Ou si l'on préfère encore», comme le dit Braudel même, c'est «la décomposition de l'homme en un cortège de personnages» (14). Ainsi l'histoire de la mer intérieure -- telle la réalité du mythe, cette «'histoire vraie'»⁸² -- s'éparpille-t-elle comme le dit Lévi-Strauss, sur tous les plans d'une structure feuilletée⁸³. La métaphore à connotation expressive du célèbre anthropologue exprime bien la réalité du mythe qui, subdivisée, converge vers toutes les directions, vers tous les sens, empêchant par là, la formation d'un seul sens. L'éparpillement du livre de Braudel a brouillé le sens que la Méditerranée historique était supposée véhiculer. La nouvelle Méditerranée n'est pas la résultante d'un choix, d'un seul sens, mais d'une infinité de sens. Elle n'est ni «ceci» ni «cela» (11): elle est à la fois ceci et cela. Car elle se ramifie en une infinité de signifiants. Autant dire que qu'elle est une forme vide. Lévi-Strauss définissait le mythe comme une simple forme, symbole à

⁸² Eliade, *Aspects du mythe* 17. (Les premiers guillemets sont d'Eliade.)

⁸³ Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit* 21.

l'état pur, comme une valeur symbolique zéro, ne signifiant rien, sinon son opposition à l'absence de signification. C'est bien le cas de cette mer conçue par Braudel et du livre qui en représente le sens inépuisable.

Braudel renouvelle ainsi le monde, inaugure une nouvelle étape. Selon Eliade, «ce désir d'un retour aux origines», cette tendance «d'un recouvrement d'une situation primordiale, dénote également le désir de recommencer l'histoire, la nostalgie de revivre la béatitude et l'exaltation créatrice des 'commencements'»⁸⁴. C'est comme si en créant une nouvelle Méditerranée, Braudel répétait «l'acte cosmogonique par excellence: la Création du Monde»⁸⁵.

Braudel secoue le lecteur, lui demande de faire face à la vérité de cette histoire «autre», qui ne demande qu'à être dévoilée:

Ces images ne sont pas seulement la note pittoresque d'une histoire haute en couleur, mais sa vérité majoritaire. Nous sommes trop enclins à ne regarder que les liaisons essentielles; elles se rompent, elles se nouent: tout n'est pas, pour autant, perdu ou sauvé. Les barques processionnaires cousent inlassablement ou recousent ensemble les morceaux divers de la mer sans que la grande histoire les aperçoive toujours. (98)

La «vérité majoritaire» est plutôt dans les files interminables que forment les petites «barques processionnaires», et qui échappant aux grandes structures, «cousent et recousent», patiemment, en vraies Pénélopes, l'histoire de la mer intérieure.

⁸⁴ Eliade, *La Nostalgie des origines* 167.

⁸⁵ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* 31.

La vérité de l'histoire n'est pas dans son ambition finaliste, mais dans cet inlassable piétinement à travers un espace sans limites.

Amant passionné, c'est ainsi que Braudel entamait sa thèse de doctorat, ou plutôt sa belle épopée: «J'ai passionnément aimé la Méditerranée, sans doute parce que venu du Nord, comme tant d'autres, après tant d'autres»⁸⁶. Des zestes d'histoire, auxquels se malaxe un savoir de visionnaire, une vision extensive du monde et l'attitude extatique d'un mystique -- voilà *La Méditerranée* de Braudel. D'où une critique qui s'est obstinée à chercher en Braudel, l'historien et non le mythologue, le savant et non le poète⁸⁷. Pour comprendre la portée de *La Méditerranée*, il fallait plutôt être attentif à une autre voix qui disait: «ce n'est pas un livre qui instruit. C'est un livre qui grandit»⁸⁸. L'ouvrage de Braudel n'est pas un livre qui condense le savoir, mais qui l'enrichit.

⁸⁶ Braudel, Première phrase de La Préface 10.

⁸⁷ Kellner, en parlant des cartes et des graphiques qu'on retrouve dans la seconde édition du texte de Braudel dit: «The charts and graphs in Braudel's book serve a displaced mythic purpose, giving the illusion of having no author» (Kellner, «Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean Satire»: 218).

⁸⁸ Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*»: 224.

Conclusion

L'histoire, la littérature et le mythe sont les trois foyers autour desquels s'est organisé le présent travail. Plus précisément, cette étude a tâché de démontrer l'inévitable association de l'histoire aux deux notions dont est nourrie son écriture: la littérature et le mythe.

Dès le premier chapitre, j'ai fait dialoguer l'écriture de l'histoire et la littérature pour constater combien l'histoire, malgré sa volonté d'échapper à l'emprise de la littérature, reste quand même, et très souvent à son insu, sous sa domination. J'ai conclu qu'il est difficile de prétendre à l'autonomie de l'histoire comme savoir épistémologique à part entière -- telle qu'elle fut déclarée au XIXe siècle. Dans les deux chapitres suivants, il a été question de *Salammbô* et de *La Méditerranée*. Cette fois il s'agissait de deux oeuvres historiques et de leur rapport serré au mythe. J'ai poursuivi dans les deux cas le même fil conducteur: le fidèle attachement de l'histoire au mythe littéraire, en dépit de la division proclamée au XIXe siècle¹.

Cependant, il me reste encore une dernière tâche à accomplir en ce qui concerne le corpus: boucler la ceinture avec mes deux oeuvres, *Salammbô* et *La Méditerranée*, en les évaluant d'après les résultats acquis. La présente étude aura donc fourni aussi --

¹ Il me semble nécessaire de consulter certains critiques et historiens sur ce sujet. Je compte, pour cette raison réserver, en dernier, une place aux réflexions et propositions de quelque critiques contemporains sur ce propos. Cela permettra aussi d'avoir une vue d'ensemble sur le présent travail.

l'objectif mythique mis à part -- l'occasion de rapprocher ces deux oeuvres qui semblaient incomparables. Il s'agira d'une comparaison, qui tout en récapitulant l'itinéraire que j'ai servi, en explique les conséquences.

Salammbô et *La Méditerranée*: la figure chryséléphantine a fini par se poser aux côtés du chef-d'oeuvre erudit; *Salammbô*, fiction éclatante au décor rutilant et sanglant, se mesure à *La Méditerranée*, qui narre méticuleusement l'histoire de la mer intérieure. Ces deux oeuvres, qui semblaient disparates de prime abord, ont fini par s'apparenter. Flaubert et Braudel, les deux grands maîtres de la scène littéraire et historique française, ont exprimé à un siècle d'intervalle, une vision historique semblable par des procédés analogues.

La parenté des deux livres a été démontrée à deux niveaux: formel et conceptuel. Ajoutons à cela que ces deux niveaux se sont révélés profondément complémentaires du fait que la forme a accouché du concept, ou si l'on veut, le concept a découlé de la forme. Cette formule ne demandant pas moins à être explicitée, je vais, dans un premier temps, exposer les deux niveaux, pour démontrer ensuite leur corrélation, opération qui permettra de mettre en valeur le parallélisme entre les deux livres.

Premièrement, les deux oeuvres se sont prêtées à une même lecture -- l'étude de leur spatio-temporalité. Inversons le théorème: si j'ai pu aborder les deux oeuvres par le biais d'une analyse spatiale, c'est parce que le format de leur espace textuel a demandé, ou si l'on préfère, s'est prêté à une telle

approche. Une citation de Genette sert à éclaircir cette démarche:

Il n'est pas vrai que la lecture soit seulement ce déroulement continu au fil des heures dont parlait Proust [...], lui qui réclamait de son lecteur une attention à ce qu'il appelait le caractère «télescopique» de son oeuvre, c'est-à-dire aux relations à longue portée qui s'établissent entre des épisodes très éloignés dans la continuité temporelle d'une lecture linéaire (mais singulièrement proches, remarquons-le, dans l'espace écrit, dans l'épaisseur paginale du volume), et qui exigent pour être considérés une sorte de perception simultanée de l'unité totale l'oeuvre.²

«En est-il d'autres?», se demande Genette, d'autres oeuvres qui se prêtent à une lecture pareille, qui peuvent être parcourues «dans tous les sens, toutes les directions, toutes les dimensions»³? Oui, justement. C'est d'ailleurs le caractère «télescopique» de *Salammbô* et de *La Méditerranée* qui a suggéré une analyse spatiale. Leur espace -- les deux livres ne figurant pas «un achèvement» à proprement parler -- s'est offert globalement, simultanément au regard du lecteur. Les deux livres ont demandé une lecture qui ne réclamait point les seuls rapports verticaux et transversaux, une lecture non pas successive mais réversible, qui annule, parce que réversible, la propre linéarité des textes⁴.

² Genette, *Figures II* 45-46.

³ Ibid. 46.

⁴ C'est pour cette raison que *Salammbô* et *La Méditerranée* peuvent être parcourus dans tous les sens. Si l'on ouvre *Salammbô* à n'importe quelle page, on va tomber au milieu d'une bataille sanglante toujours inachevée, ou bien en plein d'une description où Flaubert brille particulièrement par sa verve: description de la chevelure de *Salammbô* (36), des victuailles exotiques (voir le Festin), etc. La même stratégie lectorale opère aussi pour *La Méditerranée*. On ouvre le livre n'importe où, on y trouve toujours

Voici donc, pour commencer, le premier point commun aux deux textes: ils réclament une lecture «spatialisée». Cette lecture ne se laisse pas captiver par l'extension logique, par la suite des énoncés, mais par le volume des langages dans l'énonciation, par la matière spatiale du «Texte»⁵; d'où notre analyse spatiale. Les deux textes présentent un temps profond, paramétrique, non-chronologique qui remplace le fil historique linéaire. Je reprends de nouveau et cette fois en entier, le passage de Barthes à propos de l'énonciation historique qui confirme notre propos:

[L]a présence, dans la narration historique, des signes explicites d'énonciation viserait à «déchronologiser» le «fil» historique et à restituer, ne serait-ce qu'à titre de réminiscence ou de nostalgie, un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire, dont l'espace profond rappellerait le temps mythique des anciennes cosmogonies, lié lui aussi par essence à la parole du poète et du divin.⁶

C'est à ce point précis que se trouve la corrélation profonde,

des masses en marche, des navires qui se déplacent, des descriptions qui soulignent d'une part la variété, de l'autre l'abondance ou la disette. Le lecteur sait désormais qu'il n'a qu'à jouir de sa lecture, de son «plaisir du texte». Febvre disait dans son article sur Braudel, que «[l]ivre de fond, il est de ceux qu'on garde des années à portée de sa main» (Febvre, «Un livre qui grandit: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*»: 216). *Salammbô* et *La Méditerranée* sont effectivement deux livres qui peuvent être parcourus et reparcourus indéfiniment, inlassablement.

⁵ Je fais ici appel à Barthes: «indifférent[e] à la science indifférente (adiaphorique, comme disait Nietzsche), j'entrerai par le 'plaisir' dans le Signifiant, dans le Texte» (Barthes, *L'Aventure sémiologique* [Paris: Seuil, 1985 (1974)] 12). Voir à ce propos Chap. I, p. 17.

⁶ Barthes, «Le discours de l'histoire»: 15. L'historien devient ici «dans la mesure où il sait ce qui n'a pas été encore raconté [...] l'agent du mythe» 15. (C'est Barthes qui souligne.)

entre la forme et le concept, entre l'espace et le second niveau, c'est-à-dire le mythe, et que les deux niveaux se complètent: la dimension mythique des deux livres découle de cette forme qui réclamait une attention spatiale. C'est ainsi que tout s'enchaîne: l'énonciation demande, du fait de son caractère non-linéaire, l'urgence d'une attention simultanée et l'analyse spatiale s'est révélée efficace dans ce sens. Cette analyse a, à son tour, fait parler l'espace en lui soutirant la parole qu'il emprunte à l'énonciation, le mythe. Ainsi s'explique la relation intime, l'osmose qui s'est faite entre l'espace textuel et le mythe. Mon analyse a servi à mettre à jour cette parole qui ne demandait qu'à s'exprimer, autrement dit à réconcilier la forme spatiale et le concept mythique.

La citation de Barthes non seulement établit le lien entre l'espace et le mythe, mais sert de transition pour aborder le second niveau, là où les deux textes soutiennent justement la plus forte comparaison, c'est-à-dire, sur le plan mythique. En fait, la question ici ne se limite pas à mettre en valeur le constat du mythe, mais de reprendre, une nouvelle fois, la manière dont l'espace parle et laisse dévoiler sa parole mythique. Et enfin, à partir de là de constater la fonction du mythe dans les deux textes ainsi que les conséquences qui en résultent.

En effet, l'espace s'est imbriqué dans le langage du mythe, oubliant la parole historique qu'il était chargé de divulguer. Mais la comparaison des deux textes ne s'arrête pas là. Car

l'espace des deux livres non seulement exprime le mythe, mais le fait de la même manière et par les mêmes procédés.

Dans *Salammbô* comme dans *La Méditerranée*, l'espace s'exprime par des structures particulières et par un mouvement spécifique. Un même mouvement répétitif de va-et-vient caractérise les deux textes: le parcours dérisoire du zaïmph, celui des allers-retours à Carthage des Barbares fait écho aux incessants déplacements nord-sud des masses méditerranéennes, les attentes interminables des Carthaginois se reflètent dans la marche monotone des yuruks. Un même pas impatient et gratuit, inutile par son caractère non-progressif, martèle et règle le temps et l'espace des deux textes en les entraînant dans des situations similaires. Dans le roman de Flaubert, l'espace réduit à l'extrême par l'agencement des structures et du mouvement qui le gère, finit par étouffer toute tentative de finalité historique. *Salammbô*, le bel édifice flaubertien s'écroule et annonce la fin du sens, la fin du Monde, l'eschatologie:

[P]our que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis. Autrement dit, si l'on désire obtenir un commencement *absolu*, la fin du Monde doit être radicale. L'eschatologie n'est que le préfiguration d'une cosmogonie de l'avenir.⁷

Salammbô c'est le néant, l'anéantissement du vieux monde, d'où sa nouvelle re-présentation «*in toto*»⁸.

L'espace braudellien fonctionne à l'exact opposé de *Salammbô*,

⁷ Eliade, *Aspects du mythe* 71 (C'est Eliade qui souligne.)

⁸ Ibid.

mais il entraîne *La Méditerranée* vers un même résultat. Trop bavard, se dilatant à l'infini -- alors que dans *Salammbô* il se rétrécissait à l'extrême -- il met en branle un mouvement qui, convergeant en une infinité de sens, empêche par sa dispersion, la formation d'un seul sens. «La pensée mythique n'effectue pas de parcours entiers»⁹, «les thèmes se dédoublent à l'infini»¹⁰, les mythes sont «*in-terminables*»¹¹, souligne Lévi-Strauss. Tel est *La Méditerranée*, qui se dédouble à l'infini, qui s'ouvre non pas à une histoire, mais à toutes les histoires possibles. L'espoir d'une nouvelle Méditerranée, formulé souvent par Braudel au cours de sa narration, de cette «Plus grande Méditerranée» (153), annonce la nostalgie d'une nouvelle «création». Comme le dit Eliade, on peut y déceler «l'attente d'une *renovatio* radicale»¹². Braudel raconte et justifie donc avec sa *Méditerranée*, une «'situation nouvelle'»¹³.

Ainsi le récit «dispersé» de *La Méditerranée* fait-il écho à celui, «inséré», de *Salammbô*. Dans celui-ci, le mouvement du texte empêchait la libre évolution de l'histoire. Dans *La Méditerranée*, par contre, le mouvement ouvre l'espace à l'infini; et l'histoire -- déconstruite, réduite à une errance sans but, ni

⁹ Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit* 14.

¹⁰ Ibid. 13.

¹¹ Ibid. 14 (C'est Lévi-Strauss qui souligne.)

¹² Eliade, *La Nostalgie des origines* 168.

¹³ Eliade, *Aspects du mythe* 35. (Les premiers guillemets sont d'Eliade.)

finalité -- vogue au hasard. Dans *Salammbô*, rien ne se passait. Dans *La Méditerranée*; «tout» peut se passer; le temps reste ouvert à l'infini, autant dire que rien ne se passe vraiment. Le mythe a pour fonction de vider tout sens et motivation historique dans les deux cas¹⁴.

On a constaté ainsi que l'agencement particulier de l'espace évacue *Salammbô* et *La Méditerranée* de tout sens et finalité historique, en les déportant vers les origines. Transgresseurs du temps et de l'espace historique, les deux récits remontent vers les «commencements» en vue d'un renouvellement radical.

Cette constatation entraîne les conséquences que j'ai déjà exposées: le fait que deux textes historiques, *Salammbô* et *La Méditerranée*, peuvent à la limite, se donner comme mythiques, ne fait que rendre plus frappante l'emprise inévitable du mythe littéraire sur l'écriture de l'histoire. *Salammbô* et *La Méditerranée* ne sont en fait que deux agents, deux «moyens» qui servent à souligner cette évidence: l'histoire ne peut échapper à la littérature ni au mythe. C'est dire que ces deux livres -- l'un qui date du XIXe siècle, siècle le plus rigoureux en ce qui concerne les canons du roman historique conventinell et l'autonomie du discours historique, et l'autre qui, déjà par son appartenance aux *Annales* (XXe siècle) se donne comme «scientifique» --, servent à dépasser et à narguer l'opposition

¹⁴ Barthes dit «qu'il faut toujours se rappeler que le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité: le départ du mythe est constitué par l'arrivé d'un sens» (*Mythologies* 208). Dans ce cas, la situation se renverse et on peut dire que le départ du sens est constitué par l'arrivée du mythe.

binaire histoire/littérature, histoire/mythe. Cette affirmation ne manque pas, à son tour, de soulever certaines questions qui demandent des réponses.

Car cette affirmation rend plus évident ce fait: la division entre l'histoire et le mythe, ce legs hérité du XIXe siècle, et en lequel on avait l'habitude de croire, n'a probablement jamais eu lieu. Il est fort possible que cette séparation problématique, qui a quand même marqué toute une génération d'historiens et de critiques, fût le résultat de l'esprit taxinomique du XIXe siècle. On a bien vu que malgré l'annonce de cette distinction disciplinaire, «l'imaginaire» n'a pas fini de hanter le monde de l'histoire, un imaginaire commun à la littérature comme au mythe¹⁵: les textes historiques du XIXe siècle dévoilent leur part littéraire à l'instar de *Salammô* et *La Méditerranée* qui représentent deux échantillons historiques sous-tendus par le mythe.

Mais peut-on renier du coup, le potentiel de toute une tradition qui s'est efforcée de hausser l'histoire au rang d'une

¹⁵ Je reviens, à ce propos, aux analogies entre le mythe et la littérature, mentionnées au premier chapitre. Selon Pierre Albouy «[l]'étude du mythe est, en fait, inséparable de celle de l'imagination et de l'imaginaire» et certains lecteurs peuvent penser que «le mythe constitue la signification fondamentale, en même temps que la structure *signifiante* de toute oeuvre littéraire» (Pierre Albouy, «Avant-Propos», *Mythes et mythologies dans la littérature française* [Paris: Armand Colin, 1969] 13 et 14). (C'est Albouy qui souligne.) Cette dernière citation trouve écho chez Barthes en ce qui concerne cette fois la littérature: «[j]'entends par *littérature*», dit Barthes, «le graphe complexe des traces d'une pratique: la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'oeuvre» (Barthes, *Leçon* 16). (C'est Barthes qui souligne.)

discipline autonome et qui, en dépit de tout, compte préserver le prestige de ses frontières? Dans ce cas, comment écrire l'histoire? Si on tient toujours à préserver certaines catégories essentielles au métier d'historien, tout en sachant que l'histoire ne peut contourner le monument littéraire, comment considérer et affronter le discours historique? La solution serait sans doute de trouver une méthode qui assume le procédé d'enjambement réciproque des catégories, sans pourtant abandonner les distinctions analytiques sans lesquelles l'histoire risque de s'égarer dans la confusion et dans l'obscurité.

Parmi les critiques qui ont considéré la question, White et LaCapra non seulement constatent et soulignent le problème du rapport intime des deux disciplines, mais tâchent d'apporter une solution au problème.

L'écriture de l'histoire au XIX^e siècle adoptait un mode de représentation relatif aux développements scientifiques et romanesques. En limitant ses modèles de représentation au roman réaliste et à la science positiviste, l'histoire, selon White, «lost sight of its origins in literary imagination»¹⁶. Pour restituer à l'histoire son rôle dans le débat culturel contemporain, White et LaCapra suggèrent l'ouverture de cette discipline aux différentes formes narratives.

LaCapra, se référant aux travaux de Bakhtine, se range du

¹⁶ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987) 99.

côté d'une approche carnavalesque de l'histoire¹⁷. Tout en reconnaissant le désavantage de l'historien par rapport au romancier qui, lui, peut juxtaposer et renverser à sa guise les catégories romanesques et historiques sans tenir compte de ce qui vraiment «arrive», il pense que l'historien, tout comme le romancier, peut adopter un style et des stratégies carnavalesques qui relèvent d'une perspective dialogique. Cette approche résoudrait la discussion entre des oppositions qui, dans ce cas, ne constitueraient plus que de simples dichotomies. Au lieu de faire la distinction entre le «texte» et le «contexte» historique -- car l'historien doit lire le contexte tout en étant sensible au processus de l'intertextualité --, LaCapra opte pour cette perspective qui devient pour lui une sorte d'utopie à laquelle doivent aspirer la société comme l'historien qui la narre. «'The carnival attitude generates an ambivalent interaction between all basic opposites in language and life, thereby transforming these opposites from 'pure binarism' into a situation wherein they are 'made to touch and know one another'», écrit-il¹⁸. L'exemple dialogique fournira à l'historien carnavalesque de LaCapra, un modèle de formes linguistiques qui questionne les rigides dichotomies de la culture occidentale.

White, pour sa part, va opter pour l'historien-poète qui

¹⁷ Voir LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*.

¹⁸ Ibid. 298 (Cité par Kramer, «Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra»: 120-21).

transformera, au lieu de la confirmer la compréhension du monde. «Such a conception of historiography», écrit-il, «is consistent with the aims of much of contemporary, or at least recent 'poetry' aims that stress the importance of perceiving the strangeness of ordinary things»¹⁹. Partant du point de vue que «'there is no such thing as a *single* correct view of any object under study but... *many* correct views'»²⁰, il conseille cette conception pluraliste qui peut diriger l'historien à opérer comme l'artiste moderne, à exploiter par son propre style de représentation, certaines visions du monde, au lieu de prétendre y puiser des analyses et des descriptions qui le définissent.

Ces suggestions qui pointent vers une nouvelle poétique de l'histoire peuvent ouvrir la voie à une réflexion extrêmement féconde. Néanmoins, elles ne font que confirmer l'hypothèse que l'écriture de l'histoire et l'écriture de la littérature sont destinées à se confondre. La littérature comme le mythe n'aura donc pas fini d'«assiéger» l'écriture de l'histoire. L'approche carnavalesque ou pluraliste de White et LaCapra ne fait que mieux souligner l'emprise du mythe sur l'écriture de l'histoire²¹. Et suggérer «l'histoire imaginative» ou «l'histoire carnavalesque»

¹⁹ White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* 257.

²⁰ Cité par Kramer, «Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra»: 118. C'est Kramer qui souligne.

²¹ La vision carnavalesque de l'histoire ne fait, en effet, que mieux confirmer la place et l'autorité du mythe. Voir à ce propos, Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* 124.

ne résout point le problème de certains historiens qui résistent encore à l'afflux mythico-littéraire et qui persistent toujours à préserver cette contradiction de termes.

Quelques réflexions de Paul Veyne puisées dans sa Leçon Inaugurale au Collège de France s'avèrent pertinentes à ce propos²². Veyne parle de deux attitudes devant les faits historiques: «ou bien nous les désignons et les décrivons», ou bien on essaie «d'explicitier l'originalité de l'inconnu [le fait, l'histoire] de trouver des mots, des concepts, pour la dire, de la repérer par rapport à la caractérologie, autrement dit, par rapport à ces invariants que sont les types caractérologiques»²³. Veyne définit l'invariant comme les grands ressorts qui ne cessent d'engendrer la variété du kaléidoscope historique et l'expliquent. Il donne comme modèle d'invariant, l'impossibilité de deux Etats voisins d'être l'un et l'autre dans une complète sécurité. L'écriture de l'histoire pour Veyne serait l'exigence de ces invariants ou de cette «clé» invariable qu'il faut retrouver derrière les métamorphoses et qui expliquerait «le dur du mou»²⁴.

²² Voir Paul Veyne, *L'Inventaire des différences: Leçon Inaugurale au Collège de France* (Paris: Seuil, 1976).

²³ Ibid. 43 et 44.

²⁴ Ibid. 22. Veyne explique que la conceptualisation d'un invariant permet à l'historien d'expliquer les événements. «En jouant sur les variables, on peut recréer, à partir de l'invariant, la diversité des modifications historiques», note-t-il (18-19). D'après Veyne, le marxisme serait l'exemple d'invariant le plus propre à dissimuler les malentendus. Il cite la première phrase du *Manifeste communiste*: «L'histoire de toute société jusqu'à ce jour est une histoire de lutte de classes, d'hommes libres et esclaves,

L'idée de l'historien tâchant de dégager les invariants de la vaste mouvance historique me paraît pertinente dans la mesure où elle rattache solidement l'historien à la matière historique, l'empêchant de trop s'égarer dans le territoire de la fiction. Toutefois, cela ne l'empêcherait pas d'adopter les suggestions de White et LaCapra. Ce nouvel historien que je propose serait la combinaison hybride des deux propositions. C'est-à-dire qu'il puiserait dans le langage, les invariants d'un monde libre d'oppositions. Flaubert et Braudel, chacun à sa propre façon et dans son propre genre, ont osé assumer ce rôle et cette tâche ingrate en combinant, à partir des invariants, l'histoire et le mythe.

Cependant, ces réflexions ne sont que des suggestions qui ne mettent pas un terme au débat mais l'ouvrent au contraire à d'autres perspectives, à d'autres questionnements possibles. Pour ma part, mon rôle consistait à mettre en doute la ligne de démarcation qui séparait le mythe et l'écriture de l'histoire, et à constater la confusion des deux formes d'expression à travers les oeuvres de mon corpus. Pour le reste, je cède la parole aux

patriciens et plébiens, baron et serfs, maîtres et compagnons, en un mot oppresseurs et opprimés.» Au-delà des modifications historiques, au-delà des ignorances théoriques et des illusions idéologiques, le ressort de l'histoire serait donc invariablement la lutte des classes. «L'invariant» ajoute Veyne «ne veut pas dire que l'histoire est faite d'objets invariables qui ne changeront jamais, mais seulement qu'on peut prendre sur elle un point de vue qui demeure invariable comme la vérité, un point de vue scientifique, qui échappe aux ignorances et aux illusions de chaque époque et qui soit transhistorique. En un mot déterminer les invariants, c'est déterminer les véritables réalités et les véritables mécanismes de l'évolution historique» (23).

historiens et aux critiques de la littérature. Néanmoins, je tiens à conclure le travail par une ultime et inévitable réflexion de Lévi-Strauss qui en dit long sur la situation:

En dépit d'efforts aussi méritoires qu'indispensables pour accéder à une autre condition, une histoire clairvoyante devra confesser qu'elle n'échappe jamais complètement à la nature du mythe.²⁵

²⁵ Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit* 21.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Neuvième édition. Paris: Armand Colin, 1990 [1949].

Flaubert, Gustave. *Salammô*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964 [1863].

---, *Correspondance*, ed. Jean Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1980.

2. Romans

Balzac, Honoré de. *Les Chouans*. Paris: Librairie Générale Française, 1983 [1834].

Flaubert, Gustave. *L'Education sentimentale*. Paris: S.E.D.E.S, 1980 [1870].

3. Géographie

Biro, Pierre et Jean Dresch. *La Méditerranée et le Moyen-Orient*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

Claval, Paul. dir. *Autour de Vidal de la Blanche. La formation de l'Ecole française de géographie*. Paris: CNRS, 1993.

4. Histoire

4.1 Livres

Bourdé, Guy et Hervé Martin. *Les Ecoles historiques*. Paris: Seuil, 1983.

Braudel, Fernand. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969.

Brumfitt, J. H. *Historical Pyrrhonism and Enlightenment. Historiography in France*. Columbus: Ohio State University Press, 1975.

Burke, Peter. *The French Historical Revolution : the Annales School, 1929-89*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Carr, Edward Hallett. *What is History?* London: Macmillan, 1961.

Certeau, Michel de. *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*. Paris: Gallimard, 1974.

- . *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Le Voyage Mystique*. Paris: Ed. du Cerf, 1988.
- Comte, Auguste. *Principe de philosophie positive*. Paris: Librairie de l'Académie Impériale de Médecine, 1876.
- Ehrard, Jean et Guy Palmade. *L'Histoire*. Paris: Armand Colin, 1964.
- Hartog, François. *Le XIXe siècle et l'Histoire: le cas Fustel de Coulanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- Lefèbvre, Georges. *La Naissance de l'historiographie moderne*. Paris: Flammarion, 1971.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Michelet, Jules. *Histoire de la Révolution française I*. Paris: Gallimard, 1952 [1847].
- . *Oeuvres Complètes*. t. VI, ed. Paul Viallaneix. Paris: Flammarion, 1974 [1869].
- Taine, Hippolyte. *Les Origines de la France contemporaine*. Paris: Hachette, 1878-1894.
- Thierry, Augustin. *Trois amuseurs d'autrefois: Paradis de Montcrif, Carmontelle, Charles Collé*. Paris: Plon, 1924.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.
- . *L'Inventaire des différences: Leçon Inaugurale au Collège de France*. Paris: Seuil, 1976.
- Walch, Jean. *L'Historiographie structurale*. Paris: Masson, 1990.
- 4.2 Articles et chapitres
- Bailyn, Bernard. «Braudel's Géohistory - A Reconsideration». *Journal of Economic History* 11 (1951): 277-82.
- Braudel, Fernand. «Personal testimony». *Journal of Modern History* 44 (1972): 448-67.
- Carrard, Philippe. «Figuring France: the numbers and tropes of Fernand Braudel». *Diacritics* 18. 3 (1988): 2-19.
- Febvre, Lucien. «Un livre qui grandit: La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II». *Revue Historique* 203 (1950): 216-24.

Fourquet, François. «Un nouvel espace-temps» in *Lire Braudel*. ed. Maurice Aymard. Paris: La Découverte, 1988. 74-92.

Hexter, Jack H. «Fernand Braudel and the Monde Braudellien...» *Journal of Modern History* 44 (1972): 481-539.

Johnson, Douglas. «Historians» in *The French Romantics II*, ed. D.G. Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 274-307.

Lacoste, Yves. «Braudel géographe» in *Lire Braudel*, ed. Maurice Aymard. Paris: La Découverte, 1988. 171-218.

Lepetit, Bernard. «Espace et Histoire. Hommage à Fernand Braudel». *Annales* 41. 6 (1986): 1187-1191.

Rémond, René. «La Philosophie de l'histoire chez Guizot». *Actes du Colloque François Guizot*. Paris: La Société de l'Histoire du Protestantisme Français, 1976. 273-85.

Péguy, Charles-Pierre. «L'univers géographique de Fernand Braudel». *Espaces-Temps* 34-5 (1986): 77-82.

Trevor-Roper, H. R. «Fernand Braudel, the *Annales*, and the Mediterranean». *Journal of Modern History* 44 (1972): 468-79.

Wallerstein, Immanuel. «L'homme de la conjoncture» in *Lire Braudel*. ed. Maurice Aymard. Paris: La Découverte, 1988. 7-24.

Wee, H. van der. «The Global View of Fernand Braudel». *Itinerario* 5 (1981): 30-36.

Wesseling, H. «Fernand Braudel, Historian of the «Longue durée». *Itinerario* 5 (1981): 16-29.

5. Théorie

5.1 Livres

Bardèche, Maurice. *L'Oeuvre de Flaubert*. Paris: Sept Couleurs, 1974.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

---. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

---. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

---. *L'Aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

- Bernard, Claudie. Introduction. *Le Chouan Romanesque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Brémond, Henri. *Pour le romantisme*. Paris: Bloud and Gay, 1923.
- Brombert, Victor. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1971.
- Caillois, Roger. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.
- Chassard, Pierre. *Nietzsche: finalisme et histoire*. Paris: Copernic. 1977.
- Chessex, Jacques. *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris: Grasset, 1991.
- Delruelle, Edouard. *Claude-Lévi Strauss et la philosophie*. Bruxelles: De Boeck, 1989.
- Faguet, Emile. *Flaubert*. Paris: Hachette, 1906.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- Green, Anne. *Flaubert and the Historical novel: «Salamambo» Reassessed*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1975.
- Eigeldinger, Marc. Introduction. *Jean-Jaques Rousseau: univers mythique et cohérence*. Neuchâtel: La Baconnière, 1978.
- Eliade, Mircea. *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1957
- . *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- . *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *La Nostalgie des origines*. Paris: Gallimard, 1971.
- Hatab, Lawrence J. *Nietzsche and Eternal Recurrence: The Redemption of Time and Becoming*. Washington D. C.: University Press of America, 1978.
- Jolas, Paul. «Salammbô»: *Flaubert*. Paris: Larousse, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- . *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- . *Le Cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

- Lowe, Lisa. *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- Lukács, Georges. *Le Roman historique*. Paris: Payot, 1965.
- Maignon, Louis. *Le Roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: Hachette, 1898.
- Mortimer, Armine Kotin. *The Gentlest Law: Roland Barthes's «The Pleasure of the Text»*. New York: Peter Lang, 1989.
- Nadeau, Maurice. *Gustave Flaubert écrivain*. Paris: Denoël, 1969.
- Neefs, Jacques et Claude Mouchard. *Flaubert*. Paris: Balland, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Random House, 1967 [1909-1911].
- . *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1974 [1882].
- Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain. t. I*. Paris: Plon, 1952.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. Paris: Balland, 1954.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983.
- Sellier, Philippe. *Le Mythe du héros*. Paris: Bordas, 1985.
- Suffel, Jacques. *Flaubert*. Paris: Editions Universitaires, 1958.
- Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935.
- Troyat, Henri. *Flaubert*. Paris: Flammarion, 1988.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

5.2 Articles et chapitres

- Angenot, Marc. «Méthodes des études littéraires, méthodes des sciences sociales et historiques». *Paragraphes 8. Que pense la littérature? La littérature entre tous les savoirs*. Actes du colloque organisé en février 1991 par le Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal. Montréal: Département d'Etudes françaises de l'Université de Montréal, 1992. 5-25.

- Backès, Jean-Louis. «Le divin dans *Salammbô*». *La Revue des Lettres Modernes. Gustave Flaubert* 4. 1165-1172 (1994): 115-34.
- Barnett, Stuart. «Divining Figures in Flaubert's *Salammbô*». *Nineteenth-Century French Studies*. 21. 1-2. (1992-93): 73-87.
- Bem, Jeanne. «Modernité de *Salammbô*». *Littérature* 40 (1980): 18-31.
- Bottineau, Lionel. «La représentation de l'espace dans *Salammbô*». *La Revue des Lettres Modernes. Gustave Flaubert* 1. (1984): 79-103.
- Deleuze, Gilles. «A quoi reconnaît-on le structuralisme?» in F. Châtelet, *La Philosophie*. t. 4, Verviers: Marabout, 1979. 293-318.
- Dugan, J. R. «Flaubert's *Salammbô*, a study of immobility». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LXXIX (1969): 193-206.
- Elosmani Hillard, Aouicha. «Le retour au Préoedipien: *Salammbô* et le rejet du patriarcat». *Mosaic* 26, 1 (1993) 35-52.
- Gaillard, Françoise. «La révolte contre la révolution. *Salammbô*: un autre point de vue sur l'histoire» in *Procédes narratifs et fondements épistémologiques*, ed. Alfonso de Toro. Tübingen: Narr, 1987. 43-53.
- Jurt, Joseph. «Le statut de l'histoire face à la science: le cas de Flaubert». *Ecrire en France au XIXe siècle*. Actes du colloque de Rome. Longueuil: Le Préambule, 1989.
- Neefs, Jacques. «*Salammbô*: Textes Critiques». *Littérature* (1974): 52-64.
- . «La littérature et le partage des disciplines». *Paragraphes* 8. *Que pense la littérature? La littérature entre les savoirs*. Actes du colloque organisé en février 1991 par le centre d'études québécoises à l'Université de Montréal. Montréal: Département d'Etudes françaises de l'Université de Montréal, 1992. 81-93.
- Rousset, Jean. «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*». *Poétique* 2 (1971): 145-154.
- Suffel, Jacques. Préface in Flaubert, *Salammbô*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. 17-23.
- Verdon, Laure. «Le rôle du roman historique à sujet médiéval dans la formation d'une identité provinciale au XIXe siècle». *Provence Historique* 41 (1991): 151-162.

6. Histoire et Littérature.

6.1 Livres

Bann, Stephen. *The Clothing of Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Barthes, Roland. *Michelet*. Paris: Seuil, 1988 [1954].

Carrard, Philippe. *Poetics of the New History: French historical discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Gossman, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.

---. *The Writing of History*. ed. Robert H. Canary, Henry Kozicki. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.

---. *History and Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Orr, Linda. *Headless History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Rancière, Jacques. *Les Noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil, 1992.

Rigney, Anne. *The Rhetoric of Historical Representation: Three narrative histories of French Revolution*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1990.

Vanoncini, André. *Figures de la Modernité: Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*. Paris: José Corti, 1984.

White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in XIXth-Century Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973.

---. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1978.

---. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987.

Zemon Davis, Nathalie. *Fiction in the Archives*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

6.2 Articles et chapitres

Barthes, Roland. «Le discours de l'histoire». *Poétique* 49 (1982) [1967]: 13-21.

---. «L'effet de réel», *Communications* 2 (1968) repris dans *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil, 1984. 167-174.

Gossman, Lionel. «History and Literature, Reproduction or Signification» in *The Writing of History*, ed. Robert H. Canary, Henri Kozicki, 1978. 3-37.

Crouzet, Michel. «L'Education sentimentale et le genre historique». *Histoire et Langage dans L'Education Sentimentale de Flaubert*. Paris: C. D. U. et S. E. D. E. S. 1981. 77-110.

Jacoby, Russel. «A New Intellectual History?» *The American History Review*. 97. 2 (1992): 405-424.

Jarrety, Michel. «Valéry: l'histoire d'une fiction». *Poétique* 49 (1982): 71-82.

Kellner, Hans. «Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean Satire». *History and Theory* 18 (1979): 197-222.

Kramer, Lloyd S. «Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra» in *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989. 97-128.

LaCapra, Dominick. «Intellectual History and Its Ways». *The American History Review*. 97. 2 (1992): 425-39.

Mandelbaum, Maurice. «The Presuppositions of Metahistory» in *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*. 19. 4. *Metahistory: Six critics*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1980. 39-54.

Niang, P. M. «L'insertion de l'histoire dans *L'Education Sentimentale* de Gustave Flaubert». *Littérature et Révolutions*. Textes réunis par G. T. Harris et P. M. Weterhill. Amsterdam et Atlanta. G. A.: Rodopi, 1990. 77-105.

White, Hayden. «The Historical Text as Literary Artifact» in *The Writing of History*, ed. Robert H. Canary, Henry Kozicki. Madison: University of Wisconsin Press, 1978. 41-62.