

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**PERMISSION DE REPRODUIRE
ET DE DISTRIBUER LA THÈSE**

**PERMISSION TO REPRODUCE AND
DISTRIBUTE THE THESIS**

→

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR:	CYMPAYE, Michel
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	13-60 RUE TAYLOR HULL QC J8Y 3M1
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
M.A. (Lettres françaises)	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS: ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA PHRASE FLAUBERTIENNE : "LE FESTIN" DANS SALAMMBÔ. MARQUES SINGULIÈRES ET MANIFESTATIONS DANS L'ENSEMBLE DU ROMAN.	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

le 27 janvier 2003

DATE

(AUTEUR)

SIGNATURE

(AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

CIMPAYE, Michel

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Étude stylistique de la phrase flaubertienne:
"Le Festin" dans *Salammbô*
Marques singulières et manifestations dans l'ensemble du roman

Pierre Kunstmann

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

P. Imbert

F. Martineau

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**Étude stylistique de la phrase flaubertienne:
«Le Festin» dans *Salammbô*.
Marques singulières et manifestations
dans l'ensemble du roman.**

par

MICHEL CIMPAYE

Département des Lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2002



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76517-2

Canada

**Étude stylistique de la phrase flaubertienne:
«Le Festin» dans *Salammbô*.
Marques singulières et manifestations
dans l'ensemble du roman.**

Résumé

L'examen de la prose flaubertienne dans *Salammbô* révèle l'espace d'un discours où la phrase s'inscrit dans une énonciation, et où « Le Festin », chapitre-incipit, constitue une matrice qui annonce les tendances phrastiques du roman.

Quelle perspective stylistique invoquer pour rendre compte de l'oralité de cette œuvre? Nous proposons une stylistique qui, par le biais d'une constellation d'études, interroge tant la dynamique des phrases, que celles des paragraphes et du chapitre, pour ensuite analyser les correspondances qui découlent du « Festin ».

La fluidité du récit étant tributaire de la fragmentation du discours, la thèse s'arrête également sur la valeur du fragment pour finalement ouvrir la réflexion sur une perspective hypertextuelle.

i

À ma mère.

1. Remerciements

Mes remerciements s'adressent avant tout à mon directeur de thèse, Pierre Kunstmann, qui, en me proposant cette étude, m'a permis d'apprécier à sa juste valeur la complexité de la phrase, un projet qui, à maintes reprises, m'a paru irréalisable tant Flaubert semblait prendre plaisir à défaire toutes mes grilles d'analyse. Je tiens donc à remercier M. Kunstmann pour ses recommandations mais surtout la confiance et la patience qu'il m'a témoignées.

J'aimerais également remercier Jocelyne Gaumont qui, à force de rappels et d'encouragements, a contribué à ce que cette thèse voit finalement le jour. Un merci particulier destiné à ma famille, à mes amis, à mes collègues de maîtrise tant pour le soutien que pour la compréhension dont il m'ont fait preuve. Un grand merci finalement à Nicole Lanthier pour avoir bien voulu m'accorder les prolongations nécessaires pour écrire cette thèse ainsi qu'à Yannick Morin et Yanick Maurice pour la conversion de ma thèse en site Web.

Merci infiniment à vous tous. MC

2. Introduction

L'originalité de *Salammbô* réside avant tout dans son affirmation esthétique. Le roman se démarque des attentes du genre, bouscule les préceptes réalistes comme l'avait annoncé Flaubert dans sa *Correspondance* :

Le livre que j'écris maintenant sera tellement loin des mœurs modernes qu'aucune ressemblance entre mes héros et les lecteurs n'étant possible, il intéressera fort peu. [...] Depuis que la littérature existe, on n'a pas entrepris quelque chose d'aussi insensé. C'est une œuvre hérissée de difficultés. Donner aux gens un langage dans lequel ils n'ont pas pensé! ¹

D'autre part, son originalité émane d'un faisceau de correspondances implicites² qui nourrit la narration et constitue en fait la pierre angulaire du roman³. L'examen de la prose flaubertienne révèle l'espace d'un discours où la phrase est contingente à son contexte d'énonciation : « [d]ans ses grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le

NOTES

¹J. Neefs, « Salammbô : Textes critiques » dans *Littérature*, 15, Palaiseau, 1974, p. 61.

²G. Larroux, « Grammaire d'un paragraphe flaubertien » dans *Poétique* 19 (76), Paris, 1988 nov., p.481: « Il est singulier que le texte flaubertien parvienne à vivre d'une existence autonome tout en dissimulant la loi de sa propre cohérence. Il est troublant qu'il réussisse à s'imposer comme description malgré les ambiguïtés de la représentation. »

³L. Bottineau, « La représentation de l'espace dans Salammbô » dans *La Revue des Lettres modernes : Histoire des Idées et des Littératures*, 703-706, Fleury-Sur-Orme, 1984, p.80: Flaubert : « Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action. »

personnage n'intervient pas et subit la vision⁴», d'expliquer Proust. Les caractéristiques d'une telle phrase étant celles d'une parole reconstituée dans une situation d'énonciation, se dégage une oralité du récit qui attribue une fluidité à la prose. Marc Wilmet présente l'énonciation comme étant une « activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle.⁵ » Dessons et Meschonnic exposent ainsi la filiation du rythme à l'oralité :

Le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiante, on peut distinguer trois termes et non plus deux : l'écrit, le parlé et l'oralité.

[...]

L'oral, ainsi nouvellement défini, peut advenir autant dans le parlé que dans l'écrit. Cette notion ne fait que permettre de penser [...] que chaque écrivain, ayant son rythme, a son oralité. L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée.⁶»

Le discours apparaît dans *Salammbô* comme souffrant de ce que Flaubert considérait comme du « prêt-à-penser⁷ ». Parallèlement, inscrite dans le présent et soumise à la contingence du regard, la phrase expose les limites d'un tel

⁴M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 299.

⁵ M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette, 1998, p.447

⁶ G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, pp.45-46.

⁷G. Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, P.U.S, 2000, p.159 : « Le discours est pour Flaubert du prêt-à-penser. Au contraire, la pensée du roman est une force qui œuvre, une puissance qui fera tenir les événements ensemble non parce qu'ils seront sensés, rationalisés mais parce qu'ils permettront de mettre à l'œuvre une interrogation, parce qu'ils seront enveloppés et tenus par la force critique de la pensée. *Salammbô* n'est pas une œuvre de pensée si l'on considère celle-ci comme un message, mais la pensée y œuvre. La poétique flaubertienne du récit fera de la critique de la pensée. »

regard⁸ qu'exacerbe par ailleurs un espace polymorphe que le roman traduit en distances, positions et différents temps d'appréhension. Ponctuée par un rythme particulier⁹, la phrase flaubertienne entraîne son lecteur dans les profondeurs de la mythologie humaine. Consubstantielle à la démarche esthétique de l'auteur, l'impersonnalité dans l'art qu'entérine la phrase est réfractaire à la linéarité du récit¹⁰. Aussi, le lecteur, à défaut de pouvoir épouser la cause des Mercenaires ou celle des Carthaginois et contraint à suivre une intrigue amoureuse dont l'issue sera la mort¹¹, est-il obligé de se confronter à la prose flaubertienne. Barthes y apportera le commentaire suivant :

Flaubert [...] a constitué définitivement la littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail : la forme est devenue le terme d'une 'fabrication' comme les poteries pour un joyau (il faut lire que la fabrication

⁸J. Rousset, « Positions, distances, perspectives » dans *Poétique 6*, Paris, 1971, p. 152 : « On sait que les comparaisons abondent dans Salammbô. Or, les vues à distance, telles qu'elles sont pratiquées dans ce livre, les provoquent, les motivent, permettant de les prendre sur le vif, au moment même de leur genèse. En effet, le spectacle y est présenté d'abord tel qu'il apparaît, ensuite tel qu'il est. »

⁹R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.48 : « il élabore un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature. Et d'autre part, ce code de travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt. »

¹⁰*Id.*, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.146: «Flaubert cependant [...], en maniant une ironie frappée d'incertitude, opère un malaise salutaire de l'écriture : il n'arrête pas le jeu des codes (l'arrête mal), en sorte que (c'est là sans doute la preuve de l'écriture) on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit (s'il y a un sujet derrière son langage); car l'être de l'écriture est d'empêcher de jamais répondre à cette question : Qui parle?»

¹¹Y. Bagues-Roland, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 210 : Association de l'œuvre à un « roman de la Fatalité »

en fut 'signifié', c'est-à-dire pour la première fois livrée comme spectacle et imposée)¹².

La sublimation à laquelle renvoie l'œuvre est celle d'un prosateur désillusionné qui revendique la primauté de l'art par le biais d'une esthétique avant-gardiste¹³.

Aussi la prose adoptée dans *Salammbô* est-elle expansive. Les Goncourt avait ainsi reproché à Flaubert l'usage maladroit de la conjonction de comparaison « comme »¹⁴. Sainte-Beuve décriait l'inclination excessive pour les descriptions que l'auteur avait adoptées au détriment d'une réalité socio-politique¹⁵. Le lecteur constate rapidement que la première méprise réside dans le marquage du texte. Attendu d'abord comme un roman historique, *Salammbô* y déroge : Flaubert veut quitter les sentiers battus de l'écriture réaliste¹⁶. Il en résulte un problème de lisibilité dans la mesure où la représentation romanesque n'épouse pas les principes de vraisemblance, de décence, de valeur universelle et de

¹²R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.9

¹³G. Séginger, *op.cit.*, p. 185 : «Salammbô meurt pour avoir soulevé ce qu'il n'y a pas lieu de soulever car le sens caché n'est que l'absence du sens transcendant, c'est-à-dire la puissance de la mort. L'histoire du zaïmph est donc aussi un mythe de l'Histoire de la démotivation, liée à la conception du temps et de l'infini et qui n'a rien à voir avec la négation nihiliste du sens. Il suggère en creux qu'elle peut être la nouvelle poétique à l'opposé des voiles qui se laissent soulever.»

- *La mort de Salammbô traduit également la mort de l'imaginaire, transgressée par la soif de connaissance de l'héroïne. Roman initiatique en outre qui suit l'éveil sexuel de l'héroïne.*

¹⁴H. Troyat, *Salammbô*, Paris, Flammarion, 1988, p.207 : «Salammbô est au-dessous de ce que j'attendais de Flaubert. [...] Chaque phrase, presque, porte une comparaison au bout d'un comme, comme un flambeau porte une bougie.»

¹⁵J. Neefs, *op.cit.*, p.59.

¹⁶*Ibid.*, p. 61 : «Pour être vrai, il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes : et si l'on s'en tient au ton littéraire et françois, on devient banal. 'Problème!' comme dirait le père Hugo»

fonctionnalité esthétique¹⁷. Derrière cette provocation intentionnelle, se dessine l'orientation esthétique de Flaubert :

L'audace du travail de Flaubert consiste précisément à sortir le roman de la contrainte de proximité, d'appartenance à une même civilisation. Le roman doit quitter son rôle de liant idéologique, cesser d'être le discours de la cohérence historique et de l'homogénéité humaine¹⁸.

C'est ainsi que la prose dans *Salammbô* sous-tend un dessein poétique critique. *Salammbô*, par sa transposition dans l'Antiquité, donne à Flaubert l'occasion rêvée de réaliser un double pari : écrire une œuvre dans laquelle la prose est au cœur de la problématique et exploiter le masque de la fiction pour porter un réquisitoire virulent contre l'Humanité. Car une fois le voile esthétique soulevé, *Salammbô* émerge en tant qu'une œuvre qui réfute la causalité épique. Séginger explique probablement le mieux dans *Une poétique de l'histoire* cet anti-conformisme caractéristique à la prose flaubertienne :

Écrire un roman sur Carthage et non sur Rome, ou sur les guerres puniques est bien significatif d'un refus : celui de la filiation qui relie le présent au passé, celui de l'histoire qui légitime des choix politiques présents¹⁹.

Flaubert expose les travers de tous les protagonistes du roman et trouve dans cette fiction une voix féconde pour dénoncer les massacres inutiles qui résultent de la cupidité humaine²⁰. Celle-ci est annoncée au début du « Festin » comme

¹⁷ *Ibid.*, p.55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60

¹⁹ G. Séginger, *op.cit.*, p. 90

²⁰ *Ibid.*, p.177 : « Dans *Salammbô* c'est aussi l'intérêt qui régit l'histoire, c'est-à-dire, une loi minimale, ou plutôt une non-loi car elle livre les événements à l'aléatoire. Tous les revirements sont possibles lorsque les alliances suivent le caprices des hommes. »

prélude à la révolte des Mercenaires²¹. Dépourvus de leur libre arbitre, les personnages sont victimes de la parole d'autrui – preuve de leur naïveté certes, mais trouvent réconfort dans l'impunité que leur prodigue la psychologie des foules ou toute autre situation avantageuse. Un tel opportunisme dérange, par ailleurs, il contrecarre systématiquement les élans de sympathie qui, à l'occasion, transportent le lecteur, et fait avorter toute quête d'identification. Le discours y est par conséquent remis en question, malgré le rôle essentiel qu'il occupe dans le dessein de *Salammbô*. Car si le regard, procédant par tâtonnements, s'avère un précurseur aux descriptions, le discours constitue en revanche la ligne directrice du roman puisque c'est le discours qui échauffe les esprits et provoque l'action. Or comme le discours dans *Salammbô* n'est jamais fortuit ni altruiste, et qu'elle est en plus parodiée par des schémas simplistes, son rôle catalyseur introduit un leitmotiv déterministe qui dégrise. *Salammbô* refuse à son lecteur le roman d'évasion escompté pour lui imposer une allégorie de la cruauté humaine qu'il inscrit dans un délire de violence démesuré - dilaté par la fiction mais néanmoins vraisemblable. La corde que le roman fait vibrer n'est pas celle du patriotisme et encore moins celle de la solidarité humaine mais plutôt une soif de sang viscérale à l'être humain²², soit l'écho d'un monde où la mort d'Autrui, surtout provoquée, sert à exorciser certaines peurs et à rassurer les populations. La raillerie qu'instaure l'ironie flaubertienne est en outre assurée par deux narrateurs dont la juxtaposition des voix vient confondre le lecteur en

²¹G. Flaubert, *Salammbô*, Paris, Paris, Flammarion, 1992, p.21 : « La surprise des nourritures nouvelles excitait la cupidité des estomacs »

²²*ibid.*, p. 360 : « Mais un autre désir, plus âcre, irritait son impatience; la mort de Mâtho était promise pour la cérémonie. »

brouillant les pistes²³. Burgelin renchérit : « Les procédures d'écriture traditionnelle chancellent. S'instaure l'ère du soupçon. La littérature ne peut s'affirmer que sous le signe de l'échec et de l'impossibilité²⁴. » Les poétiques de confrontation et de mort qu'expose Séginger dans son étude²⁵ prouvent la démarcation esthétique de Salammbô. « Échapper au rationalisme finaliste²⁶ » telle semble être la démarche de Flaubert.

Flaubert choisit donc à dessein Carthage, cité détruite, pour mettre en relief ses valeurs esthétiques. Sous-jacente à cet espace qu'aucun regard ne peut délimiter s'instaure une esthétique de la prose. C'est une écriture circulaire qui renoue avec la tradition orale, fidèle en l'occurrence à la culture arabe et qui se trouve aux antipodes de la culture occidentale. C'est l'espace d'une écriture qui revendique aussi bien la primauté des sensations par rapport à la logique que la préséance de la perception à la certitude. Le roman émerge ainsi non point comme la résurrection attendue de la cité détruite mais bien comme la reconstitution d'un espace imaginaire évanoui traduite par une prose qui tente d'en rendre l'oralité. Aussi retrouve-t-on dans la plainte nostalgique de l'héroïne, l'esprit du projet d'évasion qui anime l'auteur :

²³G. Séginger, *op.cit.*, p. 189 : « Grâce à l'alternance des focalisations, le roman offre une variation des points de vue qu'aucune synthèse (celle d'un narrateur omniscient par exemple) ne peut dépasser. Dans sa binarité même le roman montre en refus de la productivité dialectique, de sa ternarité apaisante. »

²⁴C. Burgelin, « La Flaubertolâtrie » dans *Littérature*, 13-16, Palaiseau, 1974, p.10

²⁵G. Séginger, *op.cit.*, p. 149 : « Salammbô est un roman sur l'histoire, sur ses limites et sa rationalité. Par un décentrement, Flaubert remet en cause les a priori épistémologiques sur lesquels se fondaient aussi l'historiographie de son époque que le genre du roman historique. »

²⁶*Ibid.*, p.157

Elle était troublée par des inquiétudes plus hautes : son grand serpent, le Python noir, languissait ; et le serpent était pour les Carthaginois un fétiche à la fois national et particulier. On le croyait fils du limon de la terre, puisqu'il émerge de ses profondeurs et n'a pas besoin de pieds pour la parcourir ; sa démarche rappelait les ondulations des fleuves, sa température les antiques ténèbres visqueuses pleines de fécondité, et l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn.²⁷

Par ailleurs, la passion que Flaubert entretenait à l'endroit du rythme et la valeur qu'il lui attribuait sont connus, en témoignent les nombreuses appréciations que l'on trouve à ce sujet. C'est ainsi, pour ne citer que quelques figures de proue dans ce domaine, que Mourot énonce l'effet de ricochet et rebondissement qui anime la prose flaubertienne²⁸, qu'Antoine fait état d'un rythme « fondé sur le retour périodique de phénomènes facilement perceptibles, impressifs non point par eux-mêmes, mais par leur répétition à point nommé²⁹», et que Roland parle de fluidité :

Ce qu'il s'agit d'obtenir, c'est la fluidité, le rythme optimal du cours de la parole, le 'suivi', en un mot, ce 'flumen orationis' réclamé déjà par les rhétoriciens classiques. Flaubert retrouve ici le problème des corrections syntagmatiques : le bon syntagme est un équilibre entre des forces excessives de constriction et de dilatation ; mais alors que l'ellipse est normalement limitée par la structure même de l'unité phrastique, Flaubert y introduit une liberté infinie : une fois acquise, il retourne et oriente de nouveau vers une nouvelle expansion : il s'agit sans cesse de 'dévisser' ce qui est trop serré : l'ellipse, dans un second temps, retrouve le vertige de l'expansion.³⁰

²⁷G. Flaubert, *op.cit.* p.221

²⁸J. Mourot, *Le Génie du style*, Paris, A. Colin, 1969, p. 111: «chaque segment donnant naissance à un autre partir de son point de chute; il en résulte une cascade propositions généralement participiales ou relatives dont chacune développe un mot de la précédente, le dernier dans le cas les plus typiques.»

²⁹G.Antoine, *La Coordination en français*, tome II, Éditions d'Artey, 1959, p.1245

³⁰R. Barthes, *op.cit.*, p.141.

La nuance qu'il faut intégrer dans le cas de *Salammbô* est celle de l'oralité inscrite dans la phrase. L'étude stylistique de la phrase flaubertienne dans ce roman, qui fait l'objet de cette thèse, adopte un parcours identique afin de témoigner de la cohésion stylistique du roman. Partant du chapitre initial du roman, «Le Festin», l'analyse explore les marques singulières du chapitre et leurs manifestations dans l'ensemble du roman, soit quatre parties, en l'occurrence, la phrase, le paragraphe, le chapitre et les correspondances. Le contexte critique adopté sera celui d'une étude stylistique pragmatique qui se propose d'ériger un pont entre l'écrivain et son lectorat.

3. La phrase

3.1. Prolégomènes théoriques

3.1.1. La phrase

Une incursion sur l'entité qu'est la phrase s'impose pour cerner les propriétés essentielles qui gouvernent la phrase et évaluer les enjeux de la prose flaubertienne. Mazaleyrat et Molinié proposent dans *Vocabulaire de la stylistique* une définition qui rend compte de la pluralité intrinsèque à la phrase :

Unité du discours définie par une totalité mélodique, liée à un ensemble d'information, et pouvant prendre plusieurs formes syntaxiques. La forme de la phrase est sa structure : verbale ou non verbale; affirmative, négative; déclarative, interrogative, exclamative, impérative; simple, complexe; coordonnée, subordonnée (avec les différentes variantes de ses dispositions); en discours direct, indirect ou indirect libre (avec également les combinaisons occurrentes les plus compliquées, sur la base de ces trois catégories sommaires); en statut apparent de récit ou de discours. L'analyse proprement stylistique concerne plutôt le mouvement de la phrase : cadence et mélodie. Cependant, engagé à la fois des considérations strictement formelles, et des déterminations plus subtiles de mouvement, les arrangements fondés sur les principes généraux de suite linéaire ou parallèle, liée ou segmentée, des masses syntaxiques. Il arrive enfin que se réalisent d'authentiques structurations rythmiques, dans les passages de prose cadencée.³¹

Une telle définition présente d'emblée les balises grammaticales et linguistiques de la phrase. Arrivé, Gadet et Galmiche³² les exposent en soulignant la difficulté qu'il y a à réduire la phrase aux critères graphiques (majuscule, ponctuation forte), phonétiques (intonation de la phrase) et sémantiques (groupe de mots qui véhicule une idée) qui la définissent normalement. La phrase émerge ainsi

³¹J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989 p.263.

³²M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986, pp.529-532.

d'abord comme une « structure syntagmatique » dans laquelle on peut distinguer un noyau, pourvu d'un syntagme nominal et d'un syntagme verbal, la phrase nominale ou phrase simple. La phrase engage également la réflexion sur l'acception de la « proposition » : le chevauchement des propositions répond tantôt à des préceptes grammaticaux, tantôt à une démarche linguistique. S'ajoute à cette dimension, la dualité qui oppose la perspective de la grammaire traditionnelle basée sur les modalités à celle de la perspective générativiste qui s'interroge davantage sur les transformations qu'engendre l'adoption d'une modalité par rapport à une autre. Finalement la phrase constitue aussi, et avant tout, la résultante d'«un acte d'énonciation individuel dans une situation particulière», d'où le rapprochement logique avec le concept d'énoncé, et l'intérêt qu'il y a à étudier les procédés d'actualisation qui animent la phrase.

Aussi Riffaterre énonce-t-il trois règles intrinsèques à l'essence d'une phrase littéraire :

Premièrement, la règle de surdétermination, en fonction de laquelle la phrase entraîne l'adhésion du lecteur. Deuxièmement, la règle de conversion qui permet de traiter la phrase comme unité de style. Troisièmement, la règle d'expansion qui énonce la transformation de la motivation implicite à l'explicite, du narratif au descriptif.³³

3.1.2. Composantes de la phrase

Le second volet de la définition que proposent Mazaleytrat et Molinié renferme une dimension essentielle à la phrase, à savoir l'impression du rythme qui émane de la cadence et de la mélodie d'une phrase. Fromilhague et Sancier

³³M. Riffaterre, « Modèles de la phrase littéraire » dans *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Édition Didier, 1971, p.134.

offrent au stylisticien des balises pour l'interrogation du rythme³⁴. Le rythme émerge en fait comme l'écho de la représentation que peut adopter la cadence d'une phrase. Les termes qui définissent la cadence sont la **protase** qui correspond à la montée de la phrase; l'**acmé**, le point culminant de cette montée; et l'**apodose**, la chute de ce mouvement. On distingue la **cadence équilibrée** selon que la protase équivaut à l'apodose, la **cadence majeure** lorsque la protase est inférieure à l'apodose, et la cadence **mineure** si la protase s'avère plus importante que l'apodose.

Le rythme renvoie néanmoins à une réalité plus large et plus complexe tant il est vrai que l'interrogation du rythme d'une phrase s'inscrit au carrefour d'une stylistique dite « des sons » et de celle dite « de la phrase ». Van Rutten souligne dans son précis qu'autour du rythme pivotent d'autres notions, en l'occurrence les **accents**, l'**intonation** et les **sonorités**.

Pour commencer par les accents³⁵, l'accent **tonique**, le plus couru, « se place sur la dernière syllabe sonore du mot [et] porte sur la voyelle »; l'accent **d'insistance** peut se ramifier en accent affectif ou en accent intellectuel et « porte surtout sur la consonne qui est allongée et haussée »; l'accent **antithétique**, un accent surtout de « hauteur », souvent entériné dans les mouvements binaires lorsqu'il s'agit de traduire des termes qui s'opposent; le **contre-accent** engage la proximité de deux accents toniques pour produire un effet de style; l'**ictus**, « un accent tonique fort, isolé » vient marquer une rupture

³⁴C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas-Dunod, 1991, pp.198-200.

³⁵P. Van Rutten, *Stylistique littéraire*, Bethesda, Austin & Winfield, 1995, pp.3-11.

et s'exprime le plus souvent dans les interjections; alors que l'**allongement vocalique**, prisé dans la poésie, s'inscrit dans une démarche expressive et «consiste à allonger une syllabe tonique d'une manière inhabituelle ». L'examen des accents entre en jeu, ne fût-ce qu'intuitivement, lorsqu'on procède à l'analyse d'une phrase : l'antéposition ou la postposition d'un mot par rapport à un autre suffit pour déterminer son accentuation, l'organisation des accents renvoie à une modalité spécifique.

L'**intonation**³⁶ concourt également à l'accentuation de la phrase. C'est elle qui assure en fait la mélodie et anime par le timbre musical des voyelles le mouvement de la protase et de l'apodose dans une phrase. La détermination des mouvements peut évidemment varier selon la mise en relief impliquée, mais de façon générale l'intonation dans les phrases simples est descendante lorsqu'il s'agit d'un groupe phonique unique, montante puis descendante lorsqu'on est en présence de deux groupes phoniques (ex. : Il a écrit ↑ une phrase↓), et peut intégrer un palier lorsqu'il est question de trois groupes phoniques. L'intonation des phrases complexes ne se démarque pas pour autant de celle de la phrase simple, elle s'y avère néanmoins plus intéressante dans la mesure où pareil examen souligne parfois le parallélisme qui relie l'intonation et le sens de la phrase, une adéquation dans la prose littéraire qui est rarement fortuite. Les cas singuliers sont les particularités des phrases interrogatives et exclamatives. Alors que l'intonation montante des phrases interrogatives peut se doubler selon les cas, mais également arborer une dynamique tripartite ↑↓↑ dans certaines

³⁶*Ibid.*, pp.26-38.

tournures interrogatives, la réponse aux phrases interrogatives vient compléter le mouvement par le biais d'une intonation descendante. L'intonation des phrases exclamatives est en revanche fonction de l'humeur qui l'anime : montante pour traduire la gaieté et la surprise; descendante et avec un registre bas lorsqu'on rend compte d'une situation déplaisante. Il faut également noter les nuances associées à l'intonation du commandement et à l'intonation expressive. L'intonation permet ainsi dans l'analyse stylistique d'une phrase de mettre en relief un mot, de faire ressortir une subordination implicite, les ruptures d'intonation, les intonations antithétiques, parenthétiques et asymétriques.

La **sonorité**³⁷ constitue également une dimension importante dans l'étude d'une phrase, et davantage dans le contexte flaubertien où l'on sait que la pratique du « gueuloir » consistait à vérifier la capacité d'évocation et l'euphonie des phrases. Aussi faut-il noter que placées sur un barème de fréquence la voyelle [a] est la plus éclatante et que la longueur des syllabes varie en fonction de l'appariement consonne-voyelle. Du côté des consonnes, Van Ruten regroupe les consonnes dures en occlusives ([p], [b], [m], [t], [d], [n], [k], [g], [ŋ]), celles plus douces en fricatives ([f], [v], [s], [z], [ʃ], [ʒ]), et celles dont la propriété est d'allonger la portée des syllabes en liquides ([l], [r]). La stylistique des sons met ainsi en relief l'expressivité des mots, fait ressortir l'affectivité d'une situation, bref participe à l'organisation du sens d'une phrase.

³⁷ *Ibid.* pp.39-45

Lorsque vient le temps d'analyser le **rythme**³⁸, la phrase émerge comme la confluence de plusieurs rythmes. Van Rutten en énonce au moins six répartis en rythmes sensibles selon que l'on se penche sur les syllabes, les accents et l'homophonie et en rythmes intellectuels suivant qu'on procède par l'analyse du lexique, de la syntaxe et de la versification. Le projet premier d'une analyse rythmique consiste à repérer les groupes rythmiques de la phrase afin de permettre une étude des cadences. Trois critères essentiels régissent la délimitation des groupes rythmiques à savoir «un accent tombant sur la dernière syllabe sonore», «un léger arrêt» et «une satisfaction de la pensée». Par ailleurs sont indissociables les unités sémantiques, les groupes sujets, les pronoms sujets suivis d'un verbe, les groupes verbaux, les compléments isolés, les groupes nominaux ainsi que les compléments circonstanciels et adverbess déplaçables³⁹. L'organisation phrastique permet d'entrevoir dans la prose trois types de rythme. Le rythme **binaire** est propre aux rapports antithétiques pour souligner l'opposition. Il œuvre également dans la dualité des représentations selon que la coordination marque l'alternative ou la réunion. Le rythme **ternaire**, le plus courant dans la prose, s'inscrit dans une perspective de gradation avec un mouvement qui tend vers une détente de la phrase alors que le rythme **quaternaire** adopte une séquence énumérative afin d'insister sur un propos. Le précis de Van Rutten offre en outre une grille qui permet un découpage constant, si bien que je l'ai adoptée et adaptée ([P]) pour indiquer les débuts de

³⁸ *ibid.*, pp.12-25.

³⁹ *ibid.*, pp.13-14.

paragraphe⁴⁰. Pareil découpage s'avère un exercice précieux pour mener à bien l'interprétation du texte et souligner les tendances phrastiques d'une prose.

La démarche van rutenienne est à rapprocher de celle de Dessons et Meschonnic. La réflexion que les auteurs proposent sur le rythme consiste à savoir « comment une étude rythmique débouche sur la signification d'une œuvre littéraire.⁴¹ » L'acception du rythme qu'ils prônent est celle d'un « mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux.⁴² » Ils procèdent d'abord par la réfutation de quatre préjugés qui sont le plus souvent associés au rythme, à savoir que 1) le rythme est accessoire, voire facultatif; 2) le rythme est du ressort de la poésie; 3) le rythme est arbitraire et tributaire de l'appréciation personnelle du lecteur; 4) l'analyse rythmique est sans corrélation avec la signification d'un texte⁴³. Ce qu'il faut retenir dans cette nouvelle conception d'une poétique du rythme est que le rythme est l'espace d'un sujet⁴⁴ et non celui

⁴⁰Cf. Annexe – Découpage rythmique du « Festin »
 / renvoie à un groupe rythmique;
 // désigne un groupe rythmique suivi d'une virgule;
 /// caractérise un groupe rythmique suivi d'une ponctuation forte.

⁴¹G. Dessons et H. Meschonnic, *op.cit.*, p. VIII.

⁴²*Ibid.*, p. 24.

⁴³*Ibid.*, pp.3-7.

⁴⁴*Ibid.*, p. 43 : « Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique [...] Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même. »; p.44 : « C'est pourquoi quand il y a une poétique du rythme, ce n'est pas du son qu'on entend, mais du sujet. Il est l'invention de sa propre historicité, qui est sa spécificité. »

d'un discours, à partir duquel émerge l'oralité⁴⁵ lorsqu'il est question de littérature⁴⁶. Le rythme épouse à cet égard un vaste champ d'investigation :

Le rythme n'est plus une forme à côté du sens. [...] le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables, d'accents, mais toute la prosodie, effets d'échos consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique de l'énoncé et de la phrase, et même la linguistique du discours, jusqu'ici, abandonnaient à l'extra-linguistique. Le rythme du discours ne ressortit donc pas uniquement à la phonétique, il ressortit à une théorie d'ensemble du discours. C'est-à-dire plus une anthropologie historique du langage qu'à une linguistique.⁴⁷

Dans la prose, il importe alors de souligner l'importance qu'occupent les groupes rythmiques⁴⁸, les clitiques, l'accentuation des adjectifs, verbes et adverbes et d'examiner les situations qui font en sorte que tel syntagme devient accentué ou pas, ou qu'il adopte une position déterminative ou discriminative.

Recourir à une stylistique de la phrase⁴⁹ passe inévitablement par une analyse de son architecture. Les grilles de Fromilhague et Sancier et de Van Rutten se complètent à cet égard. Il est possible ainsi de retrouver sous la bannière de la syntaxe simple des **monorhèmes**, des **dirhèmes** (qu'exploitent

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45 : « La littérature est l'oralité maximale. »

⁴⁷ *Ibid.*, p.75

⁴⁸ *Ibid.*, p.119 : « Le français est une langue à accentuation de groupe, et non de mots. »

p.122 : «Le problème du groupe rythmique, en français, réside dans le fait qu'il n'est pas déterminable d'avance. C'est le discours qui dans sa réalisation empirique, constitue et organise entre eux les groupes rythmiques. Ceux-ci sont des unités à la fois grammaticales et phonétiques, puisqu'ils remplissent des fonctions dans la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique. »

⁴⁹ *Les autres éléments qui entrent en ligne de compte dans une stylistique de la phrase (cohésion du texte, procédés d'enrichissement de la phrase) seront évoqués durant l'examen des paragraphes.*

les monologues intérieurs et le discours direct par le biais d'injonctions, exclamations et interrogations), les **phrases nominales** (qui renvoient à des constats), les **phrases à verbe de sémantisme vide** (prises en charge par des présentatifs), les **phrases simples** (formée d'une proposition). Pour la syntaxe complexe quatre structures principales sont mises en exergue. Les phrases qui arborent une structure **télescopique**, dont la liaison est continue et la progression méthodique («Le modèle se prête tout spécialement à l'analyse des faits, situations ou personnages; la phrase rend compte d'une exploration logique, naturelle, menée sans heurt⁵⁰»), leur variante **en escalier** qui procèdent par rebondissements avec pour effet de rendre compte d'une « chronologie d'une pensée dynamique et parfois imprévue⁵¹ ». Une autre structure qui retient l'attention des auteures est celle de l'**adjonction parenthétique** qui enrichit et apporte des nuances par le truchement d'emboîtements ou intègre des perspectives d'arrière-plan et les intrusions d'auteur avec le recours des parenthèses⁵².

Qu'en est-il de la **période**? L'on conviendra que toute longue phrase n'est pas nécessairement une période. « La période a normalement une principale au centre, les subordonnées temporelles, causales, conditionnelles, concessives précèdent, les complétives d'objet, finales, consécutives suivent.⁵³» Cette définition rejoint sensiblement celle qu'offrent Fromilhague et Sancier, à savoir que « la période est [souvent] bâtie sur une anticipation des subordonnées [dans

⁵⁰C. Fromilhague et A. Sancier, *op.cit.*, p.181.

⁵¹*Ibid.*, p. 182

⁵²*Ibid.*, p.182 - *Le tiret peut également remplir cette fonction.*

⁵³P. Van Rutten, *op.cit.*, p.166.

la protase] par rapport à la principale [dans l'apodose].⁵⁴» De façon générale, la période se démarque par sa syntaxe complexe, sa cadence dont l'effet d'anticipation atteint son cumul dans l'acmé avant d'amorcer sa chute, par la possibilité d'une mise en relief de la clause⁵⁵. La période entrevoit également l'éventualité d'une «concordance [...] entre le patron syntaxique et le mouvement rythmique.⁵⁶ » Une définition qui rallie finalement les paramètres de la période est celle de Mazaleyrat et de Molinié :

La période est une longue phrase, bâtie sur une combinaison de parallélismes et d'enchaînements, de telle manière qu'une assez grande variété de dispositions phrastiques se répondent pour fermer l'ensemble.

Le problème de la période est celui de lisibilité : écrite pour être éventuellement lue à haute voix, elle ne saurait qu'apparaître, dans la performance, à la manière d'une sorte de texte, découpée en autant d'unités mélodiques que nécessaire, chacune devant correspondre à une articulation syntaxico-logique de l'exposé.

Enfin, dans l'esprit de la « grammaire logique », on a admis qu'il puisse exister des périodes en « style coupé », unifiées par le développement thématique ou argumentatif.⁵⁷

La phrase convie également à une réflexion sur les modes de liaison⁵⁸ qui régissent la structure des phrases. On retrouve principalement la **parataxe asyndétique** qui est l'espace de la juxtaposition, une structure qui influe sur l'expressivité de la phrase, avec comme outil de prédilection des séquences

⁵⁴C. Fromilhague et A. Sancier, *op.cit.*, p.183.

⁵⁵J.Mazaleyrat et G. Molinié, *op.cit.*, p.65 : la clause « désigne proprement la conclusion d'une période, c'est-à-dire les derniers groupes syntagmatiques de la phrase, considérés sous le rapport de l'équilibre relatif du nombre des syllabes et de leur soulignement accentuel, ainsi que du point de vue de l'euphonie. La clause peut éventuellement s'assortir d'un effet sémantique de pointe.»

⁵⁶C.Fromilhague et A. Sancier, *op.cit.*, p.183.

⁵⁷J.Mazaleyrat et G. Molinié, *op.cit.*, p.261.

⁵⁸C.Fromilhague et A.Sancier, *op.cit.*, pp.185-187.

énumératives pour nourrir ses envolées lyriques. À ses côtés, l'**asyndète**⁵⁹ dont le caractère est plus incisif se remarque soit à l'intérieur de la phrase, soit entre deux phrases. Le parallélisme évoqué rend compte de la simultanéité de deux événements. Derrière son apparence ingénue, s'exprime le plus souvent, une ironie mordante tant l'émergence de l'asyndète détonne dans un tissu narratif. La parataxe **syndétique** procède, elle, par coordination. Deux structures en particulier se démarquent dans pareille parataxe, notamment la conjonction de coordination qui vient conclure une séquence énumérative et annoncer par le même biais la chute de la phrase, et la polysyndète qui dévisse la phrase en la scandant de coordination.

Il faut également souligner l'ensemble des procédés intra et inter-phrastiques qui assurent la cohésion du texte à l'instar des mots de liaison, l'anaphore, l'épiphore, le recours à un élément synthétique (comme le « tout ») ou à la liaison thématique. Cette catégorie renferme les « coordonnants supplétifs⁶⁰ » qu'énonce Antoine dans son ouvrage sur *La Coordination en français*.

Sur le chapitre de la coordination et de la juxtaposition, Antoine dresse une typologie des coordinations que peut marquer la conjonction «et». Elle peut ainsi traduire une énumération close (a, b et c), en chaîne qui procède par accumulation (a et b et c), symétrique (et a et b et c), asyndétique (a, b, c), ou souscrire au «et d'ouverture» afin de mettre en relief, par le biais d'un

⁵⁹ *Ibid.*, p. 187

⁶⁰ G.Antoine, *op.cit.*, pp.1298-1300.

développement, la clause⁶¹. Il ressort que la «conjonction n'acquiert de valeur que par son contexte, [et qu'elle n'est] un procédé que par la volonté de l'auteur qui le manie⁶²». L'asyndète en revanche joue un rôle propice dans les dialogues ou les phrases exclamatives pour rendre compte de l'exaltation des protagonistes⁶³. On retrouve ainsi dans l'attribution des rôles de la juxtaposition une vocation prédicative et imprécatoire, particulièrement dans le discours direct, de même qu'une fonction de liaison thématique où celle-ci vient amorcer la chute de la phrase et, par le même biais, mettre en relief la clause⁶⁴.

Coordination et juxtaposition se distinguent en outre par les asymétries qu'elles occasionnent. Le recours à la coordination ou la juxtaposition revêt une volonté esthétique dans la mesure où le procédé permet de faire ressortir les facteurs de dissonance, d'étrangeté et d'ironie⁶⁵. À ce titre, la contribution de l'**asymétrie temporelle** de même que celle des **attelages** (de termes verbaux, nominaux, d'infinitifs et de complétives) est importante et doit être relevée dans une analyse textuelle. Cette première charpente théorique ouvre la voie à l'interrogation des tendances phrastiques exploitées dans le « Festin ».

⁶¹ *Ibid.*, p.1240.

⁶² *Ibid.*, p.1282

⁶³ *Ibid.*, p.1256

⁶⁴ *Ibid.*, p.1257

⁶⁵ *Ibid.*, p.1317

3.2. «Le Festin»

Dans *Salammbô*, la phrase, épine dorsale de l'esthétique de Flaubert, révèle l'impersonnalité dans l'art tant prisée par Flaubert. L'auteur y expose les faits sans compassion, sans précipitation. Proust commenta qu'«il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature.⁶⁶» La phrase insufflée par la fiction en cours se meut ainsi en suivant l'histoire narrée.

L'intérêt du « Festin », en tant que chapitre incipit, réside dans sa vocation matricielle dans la mesure où, par le biais de divers types de phrases, le chapitre donne le ton du roman. Se trouvent ainsi présentés le contexte, les protagonistes et les intrigues à partir desquels se déploiera le roman. S'il est vrai que la phrase liminaire indique parfois la facture du roman ou peut au moins servir de première piste de lecture, dans le cas de *Salammbô*, l'amorce peut s'étendre jusqu'à la fin de la première page.

La première phrase [P] C'était à Mégara, // faubourg de Carthage, // dans les jardins d'Hamilcar. /// arbore la structure d'une phrase-paragraphe et adopte l'architecture d'une syntaxe simple. La longueur des trois membres qui la constituent est quasi-identique (6//6//7) et contribue à un mouvement tripartite : présentation, précision, circonscription («Mégara» ->«faubourg» ->«jardins d'Hamilcar») pour en préciser le contexte spatio-temporel. Par ailleurs, on reconnaît, par la présence du présentatif « C'était » qui lui confère un style

⁶⁶M. Proust, *op.cit.*, p.589.

substantif, le recours à une phrase à verbe de sémantisme vide. De plus, le mouvement ternaire de la phrase dépend de la juxtaposition et renvoie à une parataxe asyndétique. Cette phrase est importante à double titre. Au-delà de la parataxe asyndétique qui l'anime, c'est l'accentuation qui démarque cette première phrase. C'est à juste titre que Meschonnic et Dessons soulignent la méprise de Claudel⁶⁷ - qui trouvait la phrase liminaire du roman dépourvue de rythme - pour proposer que « l'ouverture lançante est un geste de parole (et qu'elle) engage l'écriture dans une oralité maximale.» En effet, la prédominance de la voyelle a donne lieu à des phonèmes à la fois retentissants et graves ainsi qu'à une répartition syllabique singulière. Aussi, peut-on décomposer :

[P] C'était à Mégara, // faubourg de Carthage, // dans les jardins d'Hamilcar. ///⁶⁸

en U_ UUU_ // U_ UU_ // UUU_ UU_ //

(les « U » renvoyant aux syllabes brèves et « _ » aux syllabes longues)

Les symétries relevées en couleurs permettent de souligner l'alternance judicieuse des longueurs des syllabes. Ainsi l'association historique Carthage-Hamilcar est-elle en plus confirmée par le biais d'une concordance prosodique, la précision des lieux rendue par la même méthode, alors que l'ouverture bisyllabique est également reprise au début de l'apposition. Ce dernier système de

⁶⁷G. Dessons et H. Meschonnic, *op.cit.* , pp.202-203

⁶⁸ Cf. Annexe – Découpage rythmique du « Festin »

/ renvoie à un groupe rythmique;

// désigne un groupe rythmique suivi d'une virgule;

/// caractérise un groupe rythmique suivi d'une ponctuation forte.

dédoulement souligne par ailleurs la fonction de mise en relief⁶⁹ qui caractérise cette première phrase.

La deuxième phrase

[P]Les soldats/qu'il avait commandés en Sicile/ se donnaient un grand festin /pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Éryx,/// et comme le maître était absent/ et qu'ils se trouvaient nombreux,// ils mangeaient et ils buvaient en pleine liberté.///

constitue également une phrase-paragraphe. Elle adopte en revanche une syntaxe complexe que vient renforcer la parataxe syndétique du second mouvement de la phrase. Cadence **équilibrée** animée par une double acmé, la première apparaissant dans le mouvement initial de la phrase (« d'Éryx ») et la seconde à la fin des deux subordonnées circonstancielles de cause (« nombreux »). Double antéposition à gauche (dans le second mouvement) qui met en relief un procédé d'accumulation par le biais d'une coordination ainsi qu'un ouci d'équilibre régi par le mouvement binaire. Cette antéposition se

⁶⁹<http://www.trentu.ca/frenchstudies/fr405/Aix2000/phonetique.html#prosodique> : « Mais l'accentuation en français peut permettre aussi au locuteur de mettre en relief, d'insister, sur certaines unités de l'énoncé. On parle alors de la fonction expressive de l'accentuation. Contrairement à l'accent démarcatif (fin de GR) qui permet de délimiter des unités rythmiques et intonatives, l'accent expressif, qui se manifeste essentiellement par un renforcement de l'intensité, peut se trouver sur n'importe quelle syllabe choisie par le locuteur pour exprimer une émotion ou une attitude. Dans le discours journalistique ou du conférencier/enseignant, cet accent expressif est souvent placé sur la première syllabe du mot que l'on veut mettre en relief.

[...]

La fonction expressive appartient au niveau du subjectif et traduit les émotions, les intentions, les attitudes du locuteur, et se réalise de multiple façons selon le degré d'expressivité, la personnalité et les intentions de communication de chacun. La fonction de mise en relief permettant au locuteur de mettre l'emphase sur un mot ou une suite de mots, fait aussi partie de cette fonction expressive (voir l'exemple d'une lecture de Bernard Pivot présenté plus haut). »

répercute par ailleurs dans le rebondissement et le parallélisme binaire du second mouvement de la phrase. La conjonction unit en outre ici la protase et l'apodose d'une façon plus esthétique que ne le proposait au départ le texte avant les corrections que Flaubert devait y apporter en 1879, la phrase initiale « Les soldats se donnaient un festin [...], et ils mangeaient et buvaient en pleine liberté » n'ayant pas la même portée rythmique et descriptive sans la reprise du pronom personnel « ils » (et ils mangeaient et ils buvaient en pleine liberté).

La phrase suivante renvoie à une autre phrase-paragraphe:

[P] Les capitaines, // portant des cothurnes de bronze, // s'étaient placés dans le chemin du milieu, // sous un voile de pourpre à franges d'or, // qui s'étendait depuis le mur des écuries / jusqu'à la première terrasse du palais; // le commun des soldats était répandu sous les arbres, // où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, // pressoirs, // celliers, // magasins, // boulangeries et arsenaux, // avec une cour pour les éléphants, // des fosses pour les bêtes féroces, // une prison pour les esclaves. //

Syntaxe complexe. Cadence mineure (protase > apodose) avec deux points d'acmé : dans le premier mouvement la protase se terminant sur « d'or » et dans le second l'apodose débutant après « arsenaux ». Structure télescopique et asyndétique qui épouse le balayage visuel du narrateur : enchaînement continu et méthodique. Recours à une description énumérative qui, par un regard centrifuge, met en saillie les protagonistes de la scène, leur importance découlant non seulement de l'ordre de présentation mais également de leur emplacement (le centre : les capitaines; la périphérie : les soldats; la prison : les esclaves). La structure au niveau des sonorités est également intéressante, avec ses deux montées (palais, arsenaux) et une chute (esclaves).

Avec [P] Des figuiers entouraient les cuisines;/// un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure,// où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers : /// des vignes, // chargées de grappes, // montaient dans le branchage des pins : /// un champ de roses s'épanouissait sous des platanes; /// de place en place sur des gazons,// se balançaient des lis;/// un sable noir,// mêlé à de la poudre de corail,// parsemait les sentiers,// et,// au milieu,// l'avenue des cyprès/ faisait d'un bout à l'autre/ comme une double colonnade d'obélisques verts.///

cette nouvelle phrase-paragraphe introduit une réflexion sur la coordination et la ponctuation chez Flaubert. On reconnaît d'emblée la structure close (A, B, ..., et N) où la clause correspond effectivement à la mise en relief d'un élément en particulier : « l'avenue des cyprès ». Structure télescopique et asyndétique. Description énumérative de nouveau mais plus détaillée cette fois-ci. Le recours à deux deux-points dans cette phrase souligne une fois de plus la contingence à laquelle la phrase peut être soumise. En effet, Wetherill parle d'« embrouillamini de reprises⁷⁰ » lorsqu'il commente la prose flaubertienne, et c'est ainsi que l'examen des variantes révèle tantôt l'adoption de points à la place des points-virgules et deux-points (« [...] Un bois d'orangers [...] Des vignes [...] Enfin un champ de roses [...] Un sable noir [...]»⁷¹), tantôt un entre-deux à l'instar de la version illustrée dans <http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/Salammbô1.html> (« [...] blanches des cotonniers ; des vignes, chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins : un champ de roses [...] », débouchant ainsi sur une présentation). Cette version a ainsi le mérite de ne pas faire sourciller puisqu'il est fautif d'assigner la même fonction à deux deux-points successifs⁷². Il

⁷⁰P.-M., Wetherill, « Une version manuscrite du premier chapitre de Salammbô » dans *Lettres Romanes*, 32, Korbeck-Lo, 1978, p.292.

⁷¹ *Ibid.*, p.294.

⁷²J.Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 399:


faut noter cependant que dans plusieurs éditions, notamment Club de l'Honnête homme et La Pléiade, les deux-points de cette phrase, ont été remplacés par des points-virgules. La description est par ailleurs non homogénéisante, mêlant à la fois panorama et détail (à l'instar de « un sable noir »). Par ailleurs la clause est marquée en plus par l'intercalation asyndétique d'un circonstanciel de lieu. Notons finalement cette première comparaison qui vient conclure cette phrase.

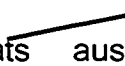
[P] Le palais, // bâti en marbre numidique tacheté de jaune, // superposait tout au fond, // sur de larges assises, // ses quatre étages en terrasses. //

est une phrase simple qui souligne le pouvoir d'amplification dont peut se prévaloir la juxtaposition. Morcellement de la phrase : participe passé en apposition et CCL qui rompent systématiquement la structure de la phrase.

Cadence mineure (protase > apodose).

Avec son grand escalier droit en bois d'ébène, // portant/ aux angles de chaque marche/ la proue d'une galère vaincue, // avec ses portes rouges écartelées d'une croix noire, // ses grillages d'airain/ qui le défendaient en bas des scorpions, // et ses treillis de baguettes dorées/ qui bouchaient en haut ses ouvertures, // il semblait aux soldats, // dans son opulence farouche, // aussi solennel/ et impénétrable (/) que le visage d' Hamilcar. //

Avec son grand escalier droit en bois d'ébène,  portant [...]
avec ses portes rouges écartelées d'une croix noire,
ses grillages d'airain qui [...] le défendaient en bas des scorpions, et
ses treillis de baguettes dorées qui [...],

, dans son opulence farouche,
il semblait aux soldats aussi solennel et impénétrable que le visage
d' Hamilcar. //

L'analyse de cette phrase complexe permet de remarquer la structure périodique

« À propos des deux-points en chaîne, il est permis de poser comme règle celle qui interdit à deux deux-points de fonction équivalente de se succéder. S'il s'agit, par exemple, d'une explication, puis d'une énumération, on peut les enchaîner. »

de la phrase. L'approfondissement de la description s'effectue par l'entremise de l'antéposition de la séquence énumérative. La parataxe est à prédominance asyndétique pendant que la cadence mineure (protase > apodose) met en relief des parallélismes binaire et ternaire qui amplifient la protase. La coordination, dans le premier mouvement, sert à rajouter un autre membre et ne renvoie pas à une consécutive comme pourrait le suggérer la ponctuation. Soulignons finalement l'apparition d'autre système comparatif (« aussi [...] que ») dans la chute de la phrase, une comparaison que dédouble la conjonction et qui exploite, à l'instar de la protase de la phrase, la conjonction «et» pour amorcer également la chute de ce second mouvement. La clause est ici particulièrement intéressante dans la mesure où elle rend compte de l'importance de l'accentuation, autorisant ainsi plusieurs césures dans ce dernier mouvement.

Cette analyse préliminaire révèle une propension évidente à la description et à la juxtaposition. La prose flaubertienne se démarque par l'hétérogénéité de ses phrases. L'enjeu étant de «montrer comment la forme et l'enchaînement des structures syntaxiques permet l'élaboration du sens, suppose à un moment ou à un autre une démarche métaphorique⁷³» dans le reste du « Festin », il importe d'analyser d'abord le rôle singulier de la syntaxe simple.

L'application de la grille proposée par Fromilhague et Sancier permet de remarquer la présence des **monorhèmes**⁷⁴ et des **dirhèmes**⁷⁵. Cette présence

⁷³C. Fromilhague et A. Sancier, *op.cit.*, 1991, p.177

⁷⁴ 92. [P] « C'est vrai! C'est vrai!» disaient-ils.

171. «Siv! Sivan! Tammouz, Eloul, Tischri, Schebar!»

218. [P] « Bois! » dit-elle.

est certainement ressentie dans les dialogues où la brièveté des propos rend compte de la fébrilité des foules, de l'état d'esprit des personnages. En outre, il semble que le narrateur ne cède la parole à ses protagonistes que pour caricaturer leurs propos et réduire leur expression en séquences exclamatives et répétitives. Le recours à la phrase nominale⁷⁶ renvoie peu au « simple constat de réalité, hors actualisation temporelle⁷⁷ » du fait que ces phrases, dans lesquelles l'ellipse des verbes est courante, sont souvent l'écho du discours direct. En revanche, la dynamique des phrases à verbe de sémantisme vide et des phrases simples est en revanche fort intéressante, car elle expose le dédoublement des points de vue suscité par les descriptions et les propos des narrateurs. Dans le premier cas, à l'instar de la phrase incipit du roman, les **phrases à verbe de sémantisme vide**⁷⁸ servent à décrire, présenter mais aussi à préciser après

221. [P] « Parle! » dit Mâtho.

239. [P] « Va-t'en! » dit-il.

243. [P] Oh! non! reprit l'esclave.

249. [P] Écoute! lui dit l'esclave.

258. « Eh! qu'importe! » dit Mâtho.

⁷⁵ 79. [P] « Qu'on les réveille! » répondirent les Mercenaires.

81. [P] « Qu'on l'ouvre! » répliquèrent-ils.

171. - Ah! pitié pour moi, Déesse!

289. Qui t'empêche!

⁷⁶ 171. - Ah! pitié pour moi, Déesse!

179. Et quel maître? le suffète Hamilcar mon père, serviteur des Baals!

227. À quand les noces?

284. Un homme comme toi, plus brave que Pyrrhus!

⁷⁷ C. Fromilhague et A. Sancier, op. cit., p.180

⁷⁸ 1. [P] C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

11. [P] Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures [...]

61. [P] C'était la voix des esclaves dans l'ergastule.

128. [P] C'étaient les poissons de la famille Barca.

155. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses [...]

coup, le style substantif étant ainsi également tributaire d'une focalisation interne. Dans le second, les **phrases simples**⁷⁹ tiennent effectivement le rôle de rendre une «réalité immédiate, non altérée ou mise en forme par le regard du récitant⁸⁰», propriété qui n'amointrit en rien la dimension descriptive et imagée⁸¹ et dont le contraste laisse entrevoir la distanciation critique⁸² du narrateur. Par ailleurs, force est de constater que la phrase simple privilégie presque exclusivement la voix active, laquelle prédispose une structure S-V propice justement aux tropes mais aussi aux tournures intransitives⁸³, où, dans ces

⁷⁹ 4. Tout débordait de saumure, de truffes et d'assa foetida.

8. À chaque minute, d'autres arrivaient.

30. La nuit tombait.

54. Ils imitaient le cri des bêtes féroces, leurs bonds.

77. Les esclaves revinrent.

102. Le festin recommença.

114. Tous se crurent empoisonnés.

190. Ses narines minces palpitaient.

220. Mâtho le libyen se penchait vers elle.

255. [P] Spendius se tut.

256. [P] Ils étaient sur la terrasse.

258. [P] Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'Orient.

⁸⁰ C. Fromilhague et A. Sancier, *op.cit.*, p.180

⁸¹ 26. La surprise des nourritures nouvelles excitait la cupidité des estomacs.

33. Des flammes oblongues tremblaient sur les cuirasses d'airain

212. Un collier à l'une d'argent s'embarrassait dans les poils de sa poitrine.

303. Le sol piétiné disparaissait sous des flaques rouges.

312. Un grand voile, par derrière, flottait au vent.

⁸² *De par leur structure anaphorique*

132. Ils n'avaient plus peur.

133. Ils recommençaient à boire.

137. Ils demandaient du vin [...]

138. Ils criaient pour avoir des femmes.

⁸³ 8. À chaque minute, d'autres arrivaient.

30. La nuit tombait.

78. À cette heure, tous les membres des Syssites dormaient.

102. Le festin recommença.

239. Il s'élança.

dernières, tantôt l'imparfait, tantôt le passé simple font ressentir, par le biais de leur accent, la chute des phrases. Que dire alors des patrons syntaxiques qui en dérivent? Comment le rythme évolue-t-il dans une telle prose?

C'est également la rupture de l'ordre canonique de la phrase qui, par la mise en évidence des propriétés parataxiques de la phrase simple, révèle déjà comment les rythmes binaire et ternaire⁸⁴ peuvent être rendus. La contribution de la coordination y est tout autant indéniable dans le rythme ternaire où elle clôt l'énumération⁸⁵ mais participe aussi à l'inversion⁸⁶ ou à un groupe appositif⁸⁷ pour parachever la description des personnages. Finalement, ce rythme est de plus rendu grâce aux figures de construction⁸⁸, lesquelles sont un vecteur incontournable de la musicalité des phrases. Vient déjà à l'esprit l'acceptation du rythme que revendiquait Flaubert :

84

55. Ils imitaient le cri des bêtes féroces, leurs bonds. (parataxe asyndétique)

66. L'un d'eux était resté à l'écart, debout. (post-position de l'adverbe)

184. Vos armes, rouges de sang de ses esclaves, c'est lui qui les a refusées

203. Seuls, les prêtres sans barbe comprenaient Salammbô. (antéposition)

267. Les grands chariots en arrivant de la campagne faisaient tourner leurs
roues sur les dalles des rues.

268. Les dromadaires chargés de bagages descendaient les rampes.

269. Les changeurs dans les carrefours relevaient les auvents de leurs
boutiques.

⁸⁶210. De l'autre côté des tables se tenait un Libyen de taille colossale et à courts cheveux noirs frisés.

- *rythme ternaire néanmoins pressenti grâce aux binaires fermés de cette cadence majeure*

⁸⁸ 13. Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, l'Égyptien à ses épaules remontées, le Cantabre à ses larges mollets. (*ellipse qui met en relief la caractérisation inscrite par ses groupes prépositionnels et anime ainsi l'énumération*)

33. Des flammes oblongues tremblaient sur les cuirasses d'airain.

dans la prose, il faut un sentiment profond du rythme fuyant, sans règles, sans certitude [...] il faut [...] un sens artiste infiniment plus subtil, plus aigu, pour changer, à tout instant, le mouvement [...] suivant les choses qu'on veut dire.⁸⁹

Et c'est le cas de le dire, ce « rythme fuyant » est perceptible dans Salammbô, surtout dans l'examen des mécanismes de la syntaxe complexe. Aussi Mourot entrevoit-il une caractéristique flaubertienne qui est celle d'une période ternaire tendue par une dynamique de causalité⁹⁰, autorisant ainsi la corrélation des propriétés de la période à celles de progression qui gouvernent la structure télescopique. Parallèlement, dans la structure « en escaliers », son étude révèle, au-delà des effets associés aux rebondissements de la phrase, une tendance à l'apodose ternaire, laquelle est souvent exploitée afin de traduire le point de vue interne du narrateur flaubertien : «[cette] proposition qui surgit correspond aux avenues qui s'ouvre à mesure du regard.⁹¹» Retrouvè-t-on la même tension dans « Le Festin »? C'est la conjonction « et » qui le plus souvent amorce cette transition⁹², et avec elle, la présence des systèmes comparatifs⁹³ dans le dernier

⁸⁹ J.Mourot, *op.cit.*, p.12.

⁹⁰ *Ibid.*, p.102.

⁹¹ *Ibid.*, p.111.

⁹² 205. C'était par hasard qu'il se trouvait au festin- son père le faisait vivre chez les Barca, selon la coutume des rois qui envoyaient leurs enfants dans les grandes familles pour préparer des alliances; mais depuis six mois que Narr'Havas y logeait, il n'avait point encore aperçu Salammbô; et, assis sur les talons, la barbe baissée vers les hampes de ses javelots, il la considérait en écartant les narines comme un léopard qui est accroupi dans les bambous.

227.[P] Le javelot siffla entre les coupes, et, traversant le bras du Libyen, le cloua sur la nappe si fortement, que la poignée en tremblait dans l'air.

238.[P] Un homme l'avait suivi, et, à travers les ténèbres, car les lueurs du festin étaient cachées par l'angle du palais, il reconnut Spendius.

⁹³ À l'instar de 205 mais aussi exploité dans:

4.[...], et, au milieu, l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre

segment de l'apodose. Dans le même prolongement, l'étude d'Antoine apporte une nuance importante à l'analyse du style flaubertien. Elle permet de mieux comprendre la valeur associée à l'asymétrie des membres des phrases ou encore la valeur derrière ce recours systématique à une fonction anarchique de la conjonction « et » chez Flaubert⁹⁴. De même, l'examen des systèmes comparatifs préconisés dans « Le Festin » trouve-t-il son écho théorique dans l'appréhension que l'auteur donne du rythme et, par extension, de celui de Flaubert : « tout rythme est fondé sur le retour périodique de phénomènes facilement perceptibles, impressifs non point par eux-mêmes, mais par leur répétition à point nommé.⁹⁵ » En fait, les propriétés observées dans les phrases de la syntaxe simple réapparaissent et se ramifient dans la syntaxe complexe. On examinera, dans cette partie, comment sont exploitées la juxtaposition, la coordination et la subordination.

comme une double colonnade d'obélisques verts.

56.[...]et restaient à boire, sans s'interrompre, comme des dromadaires altérés.

60.[...], un chant fort et doux, qui s'abaissait et remontait dans les airs comme le battement d'ailes d'un oiseau blessé.

64.[...]ils portaient tous les sandales de bois et faisaient un bruit de ferrailles comme des chariots en marche.

140. [...], ils s'imaginaient être à la chasse et couraient sur leurs compagnons comme sur des bêtes sauvages.

198. [...] ils tâchaient de saisir ces vagues histoires qui se balançaient devant leur imagination, à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans des nuages.

ou comme dans

261.[...]les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes.

⁹⁴G. Antoine, *op.cit.*, p.1244 : « Flaubert, prosateur, passionnément attaché au rythme de ses phrases, croyait que les réussites esthétiques répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise. »

⁹⁵*Ibid.*, p. 1245.

Au-delà des énumérations et antépositions ou postpositions de membres, il faut repérer dans la juxtaposition, cette coordination implicite⁹⁶ auquel renvoie l'asyndète⁹⁷. C'est également dans cette perspective qu'il faut envisager la coordination. Certes, elle sert effectivement à lier les termes ou les membres de phrases impliquées, mais elle est surtout annonciatrice de la chute des ces dernières. La notion de schème clos (A, B et C et ses variantes) qu'Antoine énonce dans son étude permet de souligner dans le « Festin » les desseins rythmique et mélodique des clausules, tels que dans les phrases 47, 53 et 125⁹⁸, l'inscription des touches primesautières, remarquées entre autres dans la phrase 302⁹⁹, ou encore de la fonction de développement, baptisée par Cressot de trouvaille esthétique¹⁰⁰, soient les phrases 25, 192, 193, 194¹⁰¹. Cette propension

⁹⁶

20. La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise dilatait tous les yeux : ça et là, les chansons commençaient.

290. Hamilcar est absent; le peuple exècre les Riches; Giscon ne peut rien sur les lâches qui l'entourent.

⁹⁷G. Antoine, *op. cit.*, p. 1246.

«Toute juxtaposition équivalente à une coordination du moment qu'elle vise à produire un effet de style peut se nommer asyndète.»

⁹⁸*En recourant à la binarité*

47. Les Mercenaires le comprenaient; aussi en menaces et en débordementsleur indignation éclatait.

53. Mais leurs fatigues, revues à travers les vapeurs de l'ivresse, leur semblaient prodigieuses et trop peu récompensées.

125.L'onde était si limpide que les flammes des torches tremblaient jusqu'au fond, sur un lit de cailloux blancs et de poussière d'or.

⁹⁹

302. On apercevait dans les greniers ouverts des sacs de froment répandus, et sous la porte une ligne épaisse de chariots amoncelés par les Barbares; les paons juchés dans les cèdres déployaient leur queue et se mettaient à crier. (*Rupture de la séquence énumérative marquée par le recours au singulier*)

¹⁰⁰G. Antoine, *op.cit.*, p.1260.

¹⁰¹

au schème clos est caractéristique à la prose flaubertienne, la fonction attribuée à la coordination y est particulière, mais suffisamment constante pour être devinée durant la lecture. La situation se corse néanmoins lorsqu'il s'agit d'éclairer les systèmes énumératifs en vigueur dans ce premier chapitre. La coordination y est effectivement anarchique¹⁰², par ailleurs ces systèmes illustrent éloquemment le propos selon lequel « la coordination est un processus mental qui aussitôt entré dans les voies de la réalisation linguistique, cesse d'être de la coordination au sens strict¹⁰³ », tant la coordination répond en fait chez Flaubert à des impératifs de fluidité. La subordination finalement épouse pareil dessein. Prolongement logique de la juxtaposition et de la coordination et alliée privilégiée de celles-ci, la subordination est l'espace où, à l'instar des systèmes comparatifs, le déploiement des membres de la phrase, assure non seulement la continuité des descriptions mais contribue également à la tension d'anticipation qui vise la chute de la phrase et la nature de la clause en question. La subordination constitue, étant donné sa diversité, un facteur

-
25. Les pyramides de fruits s'éboulaient sur les gâteaux de miel, et l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens à gros ventre et à soies roses que l'on engraisait avec du marc d'olives, mets carthaginois en abomination aux autres peuples.
192. Elle disait l'ascension des montagnes d'Ersiphonie, le voyage à Tartessus, et la guerre contre Masisabal pour venger la reine des serpents :
(*cas peu courant qui s'ouvre sur un discours rapporté*)
193. «Il poursuivait dans la forêt le monstre femelle dont la queue ondulait sur les feuilles mortes comme un ruisseau d'argent; et il arriva dans une prairie où des femmes, à croupe de dragon, se tenaient autour d'un grand feu, dressées sur la pointe de leur queue.
194. La lune, couleur de sang, resplendissait dans un cercle pale, et leurs langues écarlates, fendues comme des harpons de pêcheurs, s'allongeaient en se recourbant jusqu'au bord de la flamme.»

¹⁰²G. Antoine, *op.cit.*, p.1264.

¹⁰³*Ibid.*, p.1332.

prépondérant du tissu narratif, en l'occurrence de la prise en charge du discours. L'énonciation sera cependant développée dans l'analyse du paragraphe, aussi, n'évoquera-t-on, dans cette partie, que le cas de la période.

Les contraintes de lisibilité témoignent en fait de l'oralité intrinsèque à la période, un autre critère dont il faut tenir compte, la période étant chez Flaubert un écho du « gueuloir », voire un lieu de prédilection pour le ronflement de ses phrases. Telle une parole qui s'articule et s'ajuste en fonction des circonstances, la prose flaubertienne illustre que la phrase est une entité en soi qui défie toute systématisation. En revanche, malgré sa diversité qui peut laisser croire que les phrases sont disparates, certains « tics » font en sorte qu'il y ait une cohésion rythmique, et outre la continuité interne qui les anime, les phrases s'enchaînent les unes sur les autres. Cette relation inter-phrastique mérite d'être explorée afin de comprendre les voix qui sous-tendent la narration.

4. Le paragraphe

4.1. Réflexions sur la typologie des paragraphes.

«Le Festin » se découpe en 82 paragraphes. L'acceptation générale¹⁰⁴ du paragraphe mérite cependant un second regard lorsqu'on se penche sur un paragraphe flaubertien, tant il est vrai que le paragraphe s'apparente à cette « proposition qui surgit, correspond aux avenues qui s'ouvrent à mesure du regard »¹⁰⁵.

Gardes-Tamine et Pellizza amorce la réflexion sur les propriétés qui régissent les paragraphes en stipulant que :

Si l'unité de base de la description grammaticale est la proposition noyau, et si l'unité réelle de la communication est l'unité textuelle produite par l'ensemble des procédés d'amplification, les propositions noyaux et les unités textuelles, diversement combinés dans un texte écrit, se présentent généralement dans le cadre d'une unité de niveau supérieur qui est le paragraphe pour la prose.¹⁰⁶

La typologie qu'elles esquissent permet de distinguer essentiellement trois types de paragraphes, sans que leurs frontières soient fixes¹⁰⁷. Les paragraphes **thématiques** ont pour fonction de renseigner sur un sujet et peuvent faire l'objet de continuité lorsqu'un thème est développé sur plusieurs paragraphes ou déboucher sur un autre thème. Dans le « Festin » par exemple, on pourrait

¹⁰⁴J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellizza, *La construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, p.73. *Reprise de la définition qu'accorde H. Mitterand à la notion du paragraphe* : « phrase ou suite de phrases entre deux alinéas, c'est-à-dire comme un bloc de phrases tenant son unité d'un artifice graphique, l'alinéa. »

¹⁰⁵J. Mouro, *op.cit.*, p.111.

¹⁰⁶J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellizza, *op.cit.*, p.71.

¹⁰⁷*Ibid.*, pp.76-78.

retenir, entre autres, les trois paragraphes consécutifs suivants (phrases 11 à 19) :

[P] Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. [...] Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, l'Egyptien à ses épaules remontées, le Cantabre à ses larges mollets. [...]

[P] Ils s'allongeaient sur les coussins, ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie. [...]

[P] Les cuisines d'Hamilcar n'étant pas suffisantes, le Conseil leur avait envoyé des esclaves, de la vaisselle, des lits ; et l'on voyait au milieu du jardin, comme sur un champ de bataille quand on brûle les morts, de grands feux clairs où rôtissaient des boeufs. Les pains saupoudrés d'anis alternaient avec les gros fromages plus lourds que des disques, et les cratères pleins de vin, et les canthares pleins d'eau auprès des corbeilles en filigrane d'or qui contenaient des fleurs. [...]

Les deux premiers paragraphes présentent un thème unique (les Mercenaires) traité en deux mouvements, soit d'abord la composition hétéroclite des Mercenaires, suivi, en contraste, par un paragraphe introduit par une reprise anaphorique «ils» dans lequel à la diversité des soldats succède leur comportement identique à ce festin. Le troisième paragraphe finalement change de thème pour aborder celui de la nourriture, thème qui sera exposé sur deux autres paragraphes (phrases 21 et 22) :

[P] D'abord on leur servit des oiseaux à la sauce verte, dans des assiettes d'argile rouge rehaussée de dessins noirs, puis toutes les espèces de coquillages que l'on ramasse sur les côtes puniques, des bouillies de froment, de fève et d'orge, et des escargots au cumin, sur des plats d'ambre jaune.

[P] Ensuite les tables furent couvertes de viandes antilopes : avec leurs cornes, paons avec leurs plumes, moutons entiers cuits au vin doux,

gigots de chamelles et de buffles, hérissons au garum, cigales frites et loirs confits. [...]

Les paragraphes **génériques** en revanche se caractérisent par leur vocation discursive, notamment par leur faculté de mutation, un paragraphe narratif pouvant dévaler sur un paragraphe descriptif, argumentatif, explicatif, etc. C'est ainsi que vers la fin du premier chapitre, on retrouve ces deux structures quasi-identiques, à savoir, dans les deux cas, un paragraphe narratif qui sert de transition au paragraphe descriptif qui lui succède (phrases 255-258 / 297-302):

[P] Spendius se tut.

[P] Ils étaient sur la terrasse. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir de vagues amoncellements, pareils aux flots gigantesques d'un océan noir pétrifié.

[...]

[P] Spendius comprit qu'une inquiétude immense l'occupait; il n'osa plus parler.

[P] Les arbres derrière eux fumaient encore; de leurs branches noircies, des carcasses de singes à demi-brûlées tombaient de temps à autre au milieu des plats. Les soldats ivres ronflaient la bouche ouverte à côté des cadavres; et ceux qui ne dormaient pas baissaient leur tête, éblouis par le jour. Le sol piétiné disparaissait sous des flaques rouges. Les éléphants balançaient entre les pieux de leurs parcs leurs trompes sanglantes. On apercevait dans les greniers ouverts des sacs de froment répandus, et sous la porte une ligne épaisse de chariots amoncelés par les Barbares; les paons juchés dans les cèdres déployaient leur queue et se mettaient à crier.

Bien qu'un chevauchement avec les paragraphes thématiques soit perceptible dès l'instant où la mutation est entérinée par un changement de thème ou de temps, les paragraphes génériques mettent en relief surtout un paragraphe central, autonome par le biais duquel s'imprime une focalisation dominante. Dans ce dernier exemple, on remarque ainsi que la narration est résolument omnisciente et que le «on» indéfini n'est effectivement qu'un «simple

sujet grammatical qui permet de s'appuyer sur un point de vue générique et anonyme pour dépeindre la scène.¹⁰⁸»

Les paragraphes **énonciatifs** finalement traduisent les différentes modalités qu'exploite l'énonciation afin de rendre compte d'une situation donnée. Ces derniers sont, dans le « Festin », souvent épaulés par des paragraphes narratifs qui assurent la transition et les introduisent. À titre d'exemples, on pourrait citer quelques plages d'énonciations de l'héroïne (phrases 165-169; 186-190) :

[P] Ils l'entendaient murmurer :

« Morts ! Tous morts ! Vous ne viendrez plus obéissant à ma voix, quand, assise sur le bord du lac, je vous jetais dans la gueule des pépins de pastèques ! Le mystère de Tanit roulait au fond de vos yeux, plus limpides que les globules des fleuves. [...]

[...]

[P] Ses narines minces palpitaient. Elle écrasait ses ongles contre les pierreries de sa poitrine. Ses yeux s'alanguirent ; elle reprit :

« Ah ! pauvre Carthage ! lamentable ville ! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois, qui allaient au-delà des océans bâtir des temples sur les rivages. Tous les pays travaillaient autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons. »

Les ramifications au sein des paragraphes énonciatifs sont cependant fort complexes si l'on comprend que la modalité est «la marque de l'attitude du locuteur face à son énoncé et face à son énonciation¹⁰⁹» et qu'il serait donc possible de délimiter davantage les paragraphes énonciatifs en précisant les types de modalités exploités. Les modalités sont généralement regroupées en trois catégories également : les modalités *logiques* (subdivisées en sous-

¹⁰⁸J.-M., Gouvard, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Colin, 1998, p.43

¹⁰⁹J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellizza, *op.cit.*, p. 93

modalités aléthiques, épistémiques et déontiques) jugent la vraisemblance et la consistance du propos; les modalités *affectives*, elles, soulignent la perception psychologique que le locuteur attribue à l'énoncé; les modalités *métalinguistiques* enfin qui traduisent « les commentaires de l'énonciateur sur son énoncé, et concernent non pas son contenu, mais l'adéquation du *dictum* au monde, aux intentions du locuteur, à l'interlocuteur¹¹⁰».

Il faut également noter que la délimitation des paragraphes peut être problématique, notamment lorsqu'il est question du discours direct. Il y a alors lieu de se demander si le retrait atteste effectivement l'avènement d'un autre paragraphe ou s'il rend compte seulement de certaines contraintes typographiques provoquées par le recours au discours direct, dans les cas par exemple où le discours direct ne renvoie finalement qu'à la correspondance mimétique de la narration. Il faut en fait réfléchir sur l'unité du paragraphe, soit la fonction organisatrice qui l'anime. Les alinéas ancrent en revanche dans un récit les positions fortes du récit à savoir les débuts et fins de paragraphes. Si les débuts de paragraphe arborent parfois une structure anaphorique et exploitent souvent présentatifs, connecteurs et divers circonstants et adverbes de phrase pour assurer la liaison des phrases, les fins de paragraphes, elles, sont un lieu de surdétermination privilégié. Lieu de prédilection de la clausule, la fin d'un paragraphe peut mettre en jeu plusieurs types de marquage : la production d'effets basés sur les sonorités ou d'effets issus du contraste des longueurs des unités phrastiques, du recours à l'amplification, ou les effets qui font ressentir un

¹¹⁰*Ibid.*, p. 93

effet de chute ou encore l'intention critique du narrateur¹¹¹. Leur étude s'inspirant en partie des observations de Mitterrand sur le paragraphe, il importe de remonter à la source pour approfondir la réflexion. Aussi est-il heureux de constater que l'étude de Mitterrand s'inscrit dans un ouvrage collectif qui se penche exclusivement sur la *Notion du paragraphe*¹¹².

Dans son article qui repose sur l'interrogation de l'unité linguistique du paragraphe, Mitterrand résume les difficultés liées à l'analyse du paragraphe lorsqu'il énonce dans sa problématique que :

[...] le *paragraphe* ne répond à aucun modèle défini ni sur le plan prosodique, ni sur le plan syntaxique, ni sur le plan sémantique. Sa longueur et son organisation internes varient à l'infini. Il mêle tous les types de phrases selon un ordre imprévisible pour le lecteur. On n'y trouve pas d'autres modèles syntaxiques que ceux que l'on a déjà repérés à l'intérieur de la phrase. Il ne comporte aucune règle syntaxique particulière réglant l'interdépendance de ses constituants. À la sortie de la phrase, qui est le domaine de la loi, on tombe dans le domaine du hasard. L'alinéa se confond avec l'aléa...¹¹³

Ce flou théorique met en péril toute quête de typologie inscrite dans la recherche de balises d'analyse. En effet, contrairement à la phrase que l'on peut interroger en fonction de paramètres précis selon que la phrase est déclarative, exclamative, interrogative, ou suivant les modes qui la régissent, ou encore par rapport aux structures génériques (juxtaposition, coordination, subordination) qui la caractérisent, la typologie du paragraphe est en revanche contextualisée, tributaire de la vision et de l'aération du texte adoptées par l'auteur.

¹¹¹ *Ibid.* pp.82-83

¹¹² Centre Régional de Publication de Paris, *La notion du paragraphe*, Paris, 1985, p.85

¹¹³ *Ibid.*, p.85.

Parmi les thèses qui sont émises pour signifier la pertinence linguistique du paragraphe se trouve une certaine acceptation que le paragraphe renvoie à une certaine oralité, le changement de paragraphes correspondant à des pauses fortes qu'une lecture à haute voix soulignerait davantage et ce, dans une perspective comparative entre le paragraphe et la phrase où l'alinéa serait l'équivalent du point de la phrase. Ainsi, en termes de prosodie, le paragraphe permettrait alors de réfléchir sur le débit, les accents et l'intonation qu'épouse le texte. L'autre perspective d'analyse qui peut être retenue est celle de la démarche sémiotique où l'on renoue avec l'examen de plusieurs axes paradigmatique et syntagmatique afin de rendre compte des liens que tisse le paragraphe. Finalement, notons également les portées rhétorique et stylistique qui alignent la réflexion dans la perspective des figures de pensée, les types de discours ou encore le genre d'énoncés exploités dans les paragraphes¹¹⁴.

Aux balises recommandées par Gardes-Tamine et Pellizza, il importe de souligner que la grille ne serait être exhaustive et qu'il y aurait lieu d'annexer à la première typologie esquissée la contribution des paragraphes **prédicatifs** où le nouveau paragraphe enchaîne sur le thème du paragraphe précédent; celle des paragraphes **sémio-narratifs**, **sémio-argumentatifs** ou encore celle, dans les dialogues, qui **marquent le changement d'interlocuteur**¹¹⁵. Aussi, l'analyse des paragraphes privilégie-t-elle plutôt l'interrogation des mécanismes internes qui assurent la cohésion, la cohérence et la progression des paragraphes. Mitterrand entrevoit ainsi certaines règles d'association prépondérantes à cet

¹¹⁴ *Ibid.* p.87.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.89.

effet : la règle de **projection synonymique** qui repose essentiellement sur des développements paraphrastiques; la règle de **projection antonymique** qui met en relief les oppositions; celle qui épouse une **projection métonymique** ou **métaphorique**; et enfin la **règle de projection qui associe la relation d'opposition et la relation de proximité référentielles**¹¹⁶.

Une autre étude qui se démarque du recueil *La notion de paragraphe* est celle de Le Ny. «Texte, structure mentale, paragraphe» s'inscrit dans le prolongement de l'étude de Mitterand. Le Ny souligne aussi le caractère réfractaire et aléatoire qui semble particulier au paragraphe. Par ailleurs, à l'impondérabilité du paragraphe s'ajoute l'inscription d'un rapprochement avec la parole qui engage le paragraphe à une «dérive thématique continue¹¹⁷», une dérive qui rend compte des divers faisceaux associatifs exploités de phrase en phrase. En bout de ligne, nonobstant l'interaction auteur-lecteur dans l'espace d'un texte et le rôle important qu'occupe le lecteur dans pareille dynamique, il n'en demeure pas moins que

[d]ans le cas du paragraphe, [...] sa réalité et sa longueur tiennent à la façon dont le locuteur se représente par avance la structure cognitive qu'il veut créer chez son destinataire.

[...] L'ampleur des parties et des sous-thèmes est une pure affaire de décision de la part du scripteur; la longueur des paragraphes sera l'expression de ces décisions¹¹⁸.

Aussi, si le lecteur peut conjecturer sur la cohérence ou la cohésion d'un paragraphe, la vision telle qu'elle est traduite et exprimée dans un paragraphe est exclusive, elle, à l'auteur.

¹¹⁶*Ibid.*, p.94

¹¹⁷*Ibid.*, p.129

¹¹⁸*Ibid.*, p.133

4.2. Le paragraphe flaubertien et son expression dans «Le Festin».

La grille de Gardes-Tamine et de Pellizza, conjuguée à la réflexion de Mitterand, permet de reconnaître dans les cinq premières phrases du roman (étudiées dans l'analyse préliminaire de la phrase) des paragraphes thématiques qui viennent camper le récit. Notons cependant la diversité de ces paragraphes qui les inscrit également dans l'ordre des paragraphes génériques étant donné qu'au paragraphe narratif thématique s'ajoutent paragraphes explicatifs et descriptifs. C'est dire que les paragraphes génériques occupent finalement une place prépondérante dans le roman vu la vocation polymorphe qui les caractérisent. Les paragraphes énonciatifs, quant à eux, mettent en relief à la fois les modalités affectives qu'exploite le discours direct et la liaison qu'assurent entre autres les discours narrativisés ainsi que le discours indirect libre.

La réflexion sur le paragraphe flaubertien permet d'apprécier davantage la portée des phrases dans un paragraphe et, au cœur de la démarche flaubertienne, la description¹¹⁹ qui rend compte de l'impersonnalité dans l'art¹²⁰ chère à Flaubert.

L'impersonnalité dans l'art étant tributaire d'une double focalisation qui anime le récit, la diégèse du « Festin » met en jeu un narrateur omniscient qui

¹¹⁹J. Suffel, *op.cit.*, p.60 : « Dans mon roman de Carthage, je veux faire quelque chose de pourpre ...Le reste, les personnages, l'intrigue, c'est un détail »

¹²⁰G. de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert*, s.l., s.ed., 1900, p.96 :
« Gustave Flaubert, en effet, fut le plus ardent apôtre de l'impersonnalité dans l'art. Il n'admettait pas que l'auteur fût jamais deviné, qu'il laissât tomber dans une page, dans un mot, une seule parcelle de son opinion, rien qu'une apparence d'intention. Il devait être le miroir des faits, mais un miroir qui les reproduisait en leur donnant ce reflet inexprimable, ce je ne sais quoi de presque divin qui est l'art. »

relate l'histoire de Salammbô, mais fait appel aussi à une narration homodiégétique, par le biais de laquelle le narrateur, tel un autre personnage, est témoin oculaire des événements¹²¹. L'alternance entre ces instances narratives permet de confronter plusieurs perspectives et de rendre compte de leurs répercussions tant sur la conscience des personnages que sur la progression de l'intrigue du roman. Souvent aussi ces perspectives se chevauchent dans un même paragraphe, et il est permis d'y voir dans certains cas la fusion des deux lectures. L'apparition de Salammbô dans le « Festin » constitue un exemple probant (phrases 143-145).

[P] 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, 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.

Une perspective serait d'attribuer une vision omnisciente à tout le paragraphe. Une autre lecture serait de voir dans l'amorce de ce paragraphe, l'espace d'une narration omnisciente dans la première phrase, puis d'entrevoir le dualisme de la deuxième phrase, laquelle peut aussi bien engager une narration hétérodiégétique ou adopter une narration homodiégétique qui suit le regard de la foule au moment de l'apparition de Salammbô. La dernière phrase, forte de la communion heureuse de l'antéposition du groupe circonstanciel et du verbe

¹²¹M. Proust, *op.cit.*, p. 299 : «Dans (ses) grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision [...] Et même quand l'objet représenté est humain, comme il est connu comme un objet, ce qui en apparaît est décrit comme apparaissant, et comme produit par la volonté.»

regarder à l'imparfait, pourrait être attribuée au regard que Salammbô pose sur les soldats.

Cette pluralité des perspectives et l'ambiguïté qu'il y a à distinguer les diverses voix narratives sont tributaires à certains signes récurrents. Notons en l'occurrence dans la description de Salammbô (phrases 154 et 157) :

[...] Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, **rose comme une grenade entrouverte**.
 [...] Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas **comme une large vague qui la suivait**.

ces petites plages comparatives d'où émerge une certaine subjectivité du narrateur ou encore, comme dans le cas de la phrase 162 : « C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile », l'affirmation de la distance critique du narrateur qui rend compte de l'opinion populaire. L'autre caractéristique singulière à la prose flaubertienne est le recours au pronom indéfini « on ». Gouvard témoigne du projet esthétique qui sous-tend cette utilisation :

si Flaubert emploie « on » au lieu de dénommer explicitement telle et telle entité, c'est nécessairement pour favoriser l'émergence d'autres représentations véhiculées par le texte, celles attachées au « on » devant rester en arrière-plan, et seulement dessiner une toile de fond pour la scène principale.¹²²

Ce recours est effectivement fort prisé chez Flaubert, et ce phénomène déjà entrevu dès la troisième phrase du roman

¹²² J.-M. Gouvard, *op.cit.*, p.43.

3. [P] [...] où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, pressoirs, celliers, magasins, boulangeries et arsenaux, avec une cour pour les éléphants, des fosses pour les bêtes féroces, une prison pour les esclaves.

peut être de nouveau repéré, entre autres, vers la fin du chapitre, dans un paragraphe qui résume l'étendue des dégâts :

300-302. [P] [...] Le sol piétiné disparaissait sous des flaques rouges. Les éléphants balançaient entre les pieux de leurs parcs leurs trompes sanglantes. On apercevait dans les greniers ouverts des sacs de froment, et sous la porte une ligne épaisse de chariots amoncelés par les Barbares; les paons juchés dans les cèdres déployaient leurs queue et se mettaient à crier.

Guy de Maupassant avait commenté *Salammbô* en notant qu' :

[o]n eût dit que les personnages se dressaient sous les yeux en tournant les pages, que les paysages se déroulaient avec leurs tristesses et leurs gaietés, leurs odeurs, leur charme, que les objets aussi surgissaient devant le lecteur à mesure que les évoquait une puissance invisible, cachée on ne sait où.¹²³

La narration et la description qui en découlent répondent à cette dualité. Prises en charge par le regard des narrateurs, elles font l'objet d'une tension qui épouse la vision présente. L'immédiateté du regard a pour effet de placer le lecteur en situation *in medias res* et de le soumettre tant aux aléas d'un tel regard qu'à la portée réduite de sa vision. Bottineau souligne ainsi que

[...] le regard hésite souvent avant de cerner son objet [...] Ce retard de la perception, favorisé généralement par des écrans provisoires (de volume, poussières, etc.), dramatise l'espace mais suppose aussi la primauté de la représentation sur son objet. De là procèdent également les innombrables observateurs anonymes qui peuplent les paysages, les multiples 'on' qui enferment l'espace dans les faisceaux de leurs regards. Le procédé devient tic d'écriture, qui consiste à soumettre n'importe quel détail, fût-il microscopique ou futile, à la visée d'une focalisation, d'autant plus

¹²³G. de Maupassant, *op.cit.*, p.96-97.

emphatique que se crée aussitôt entre elle et son objet une paradoxale distance.¹²⁴

C'est ce procédé qu'on doit interroger, souscrivant aussi à la remarque que la focalisation dans *Salammbô* répond davantage à une technique romanesque qu'à une inspection de l'intériorité des personnages¹²⁵. C'est en outre du tissu narratif que ressort l'oralité du «Festin» : le paragraphe s'inscrit sous le signe de la caractérisation dichotomique du récit et du discours qui émane de cette énonciation¹²⁶. La structure des paragraphes et l'exploration des mécanismes qui les régissent permettent de mettre en contexte les particularités phrastiques entrevues dans la première partie et d'illustrer par la même voie l'acception du rythme proposée par Jean Mourot, soit «l'accommodation du mouvement au sens¹²⁷».

L'évaluation du paragraphe permet ainsi un éclairage plus approfondi du rythme flaubertien. L'appréciation qu'en donne Barthes lorsqu'il commente la nature des corrections qu'apportent les écrivains à leurs manuscrits constitue une grille pertinente dans le contexte flaubertien. Deux impératifs, soit deux

¹²⁴L. Bottineau, *op.cit.*, p. 86.

¹²⁵*Ibid.*, p.83 : « la focalisation interne, dans *Salammbô*, est plus une technique romanesque de présentation et de narration que l'occasion de réfracter la psychologie sur les lieux ou de pénétrer à l'intérieur de personnages paradoxalement distants ; ici la focalisation ne renvoie sur l'espace que l'ombre de sa propre représentation, et non celle des héros.»

¹²⁶V. Jouve, *La poétique du roman*, 2^e ed., Sedes, 1999, p.73 : «L'étude de l'énonciation dans le texte romanesque a un double intérêt : elle permet, d'une part de dégager la subjectivité qui imprègne un récit et d'autre part, les valeurs qu'il tente de transmettre.»

¹²⁷J. Mourot, *op.cit.*, p. 252 : « on définira le rythme de la phrase comme l'accommodation du mouvement au sens. »

axes : un axe vertical pour les corrections dites «substitutives» et «métaphoriques» et un axe horizontal pour les corrections de facture «associatives» et «métonymiques », axes à l'intérieur desquels se déploient les corrections les plus courantes comme la permutation, la censure et l'expansion¹²⁸. Dans le cas spécifique de Flaubert, Barthes souligne les substitutions et les transitions. Or l'une des techniques préconisée pour traduire la vision des narrateurs et rendre compte de l'oralité qui se dégage du rythme flaubertien est l'énumération. Outre son rôle d'amplification¹²⁹ - voire dessein d'exhaustivité¹³⁰ qu'elle arbore par l'entremise de l'actualisation, la particularité de l'énumération réside également dans son articulation. En fait, il faut rapprocher Proust¹³¹ et Cressot¹³² pour comprendre les mises en relief

¹²⁸R. Barthes, *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op.cit.*, pp.138-139

¹²⁹Cf. paragraphe inscrit entre les phrases 52-59. «Ils se montraient [...]»/«Ils imitaient[...] »/«ils s'enfonçaient [...]». Mais aussi par le biais de substitutions paradigmatiques : « Un Lusitanien [...] » / « Des Lacédémoniens [...] » / « Quelques-uns [...] » / « D'autres [...] » « une compagnie de Grecs [...] » / « un nègre [...] »

¹³⁰

41. On entendait à la fois le claquement des mâchoires, le bruit des paroles, des chansons, des coupes, le fracas des vases campaniens qui s'écroulaient en mille morceaux, ou le son limpide d'un grand plat d'argent. - de nouveau une clause qui met en exergue un élément anodin (mais dont le retentissement est reproduit par cette position) de la scène et une actualisation qui s'appuie sur la polarité des articles, l'article indéfini isolant un fait en particulier, l'article défini relevant du déjà connu. Le pluriel, de concert avec les pronoms indéfinis, rend compte du fourmillement des groupes.

¹³¹M. Proust, *op.cit.*, p591 : «La conjonction «et» n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui accorde. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait «et», Flaubert le supprime. C'est le modèle et la coupe de tant de phrases admirables [...] En revanche là où on n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie [...] En un mot, chez Flaubert, «et» commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération.»

connotées par la coordination et l'asyndète : dans le premier cas, l'énumération traduit une vision totale¹³³ alors que dans le second, elle renvoie une vision fragmentée¹³⁴. L'observation de Proust trouve son écho dans l'analyse qu'apporte Cressot sur l'appariement de la conjonction « et » et de l'imparfait. Stratagèmes de substitution au participe présent, ce procédé contribue en outre à la fluidité du texte¹³⁵. Les exemples précédents révèlent la justesse de la forme pronominale qui a pour rôle d'aplanir la vision :

La voix pronominale empêche de considérer le procès du seul point de vue du sujet (voix active) comme du seul point de vue de l'objet (voir passive), ou plutôt, elle a ceci de particulier qu'elle place dans le sujet en même temps que l'origine la limite de la tension verbale. Quelle que ce soit la nature des sujets (singulier/pluriel, animé/inanimé, etc.), on constate qu'ici tous les procès sont saisis dans la même lumière.¹³⁶

Cette fluidité n'est pas rendue exclusivement par la phrase, ou à l'intérieur d'un

¹³²M. Cressot, La liaison des phrases dans Salammbô dans *Le Français moderne*, 9^e année, No 2, Paris, 1941, p.81.

¹³³11.[P] Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome.

47.Les Mercenaires le comprenaient; aussi leur indignation éclatait en menaces et en débordements.

54.Ils se montraient leurs blessures, ils racontaient leurs combats, leurs voyages et les chasses de leurs pays.

¹³⁴

13. Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, l'Égyptien à ses épaules remontées, le Cantabre à ses larges mollets. - *L'ellipse concourt ici à ce projet également.*

133. Ils demandaient du viande, des viandes, de l'or.

¹³⁵

18. [...]; et l'on voyait au milieu du jardin, comme sur un champ de quand on brûle les morts, de grands feux clairs où rôtissaient des boeufs.

25. [...], et l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens à gros ventre et à soies roses que l'on engraisait avec du marc d'olives, mets carthaginois en abomination aux autres peuples.

104.[...]; et la grande ville qui dormait sous eux, dans l'ombre, leur fit peur, tout à coup, avec ses entassements d'escaliers, ses hautes maisons noires et ses vagues dieux encore plus féroces que son peuple.

¹³⁶ G. Larroux, *op.cit.*, p.483.

même paragraphe. L'axe des substitutions est également pressenti de paragraphes en paragraphes. Il constitue un facteur de continuité dans la narration du texte, en ce sens qu'il en assure la cohésion logique. Ainsi remarque-t-on avec l'avènement de la nuit¹³⁷, l'apparition des *flambeaux*. Ces flambeaux sont ensuite repris en *lueurs vacillantes* puis en *flammes oblongues* se réfléchissant sur les cuirasses. Il en est de même pour les Mercenaires: au début, leur arrivée, leur multitude est traduite par *l'exhalaison de cette foule en sueur*¹³⁸; plus tard, à la tombée de la nuit, les débordements des Mercenaires annoncés par la carte des vins suivent une certaine gradation, *la vapeur des haleines*¹³⁹ se transformant par le biais d'une antéposition¹⁴⁰ calculée en *vapeurs de l'ivresse*¹⁴¹, et débouchent finalement en une *houle de soldats* pourvus de *gros yeux ivres* dont les *parfums* coulent du front¹⁴². Aussi est-ce sur cet axe que se déploient métonymies et synecdoques. En effet, le même parallélisme peut être établi avec l'étude de Larroux sur le paragraphe flaubertien qui énonce la présence d'une dominante métonymique-synecdochique. La synecdoque, dira-t-

¹³⁷ 30. [P] La nuit tombait.

¹³⁸ 10. [...]et le parfum des citronniers rendait encore plus lourde l'exhalaison de cette foule en sueur.

¹³⁹ 40. La fumée des viandes montait dans les feuillages avec la vapeur des haleines

¹⁴⁰ 42. À mesure qu'augmentait leur ivresse [...]

¹⁴¹ 53. Mais leurs fatigues, revues à travers les vapeurs de l'ivresse, leur semblaient prodigieuses et trop peu récompensées.

¹⁴² 131. [P] La houle des soldats se poussait.

133. Ils recommençaient à boire.

134. Les parfums qui leur coulaient du front mouillaient de gouttes larges leurs tuniques en lambeaux, et s'appuyant des deux poings sur les tables qui leur semblaient osciller comme des navires, ils promenaient à l'entour leurs gros yeux ivres, pour dévorer par la vue ce qu'ils ne pouvaient prendre.

il, «décompose l'univers en figures et détails caractéristiques, [...] le morcèle et le saisit par le menu» alors que la métonymie jouit d'une propriété « nivelante» dans la représentation de l'espace et des personnages¹⁴³. On reconnaîtra dans cette relation le *grand voile* qui représente l'éloignement de Salammbô à la fin du « Festin ».

L'axe des transitions en revanche ressort d'une part par l'entremise des adverbes et locution adverbiales (*d'abord, puis, ensuite, enfin, en effet, alors, cependant, ou bien, etc.*) qui jalonnent le chapitre¹⁴⁴. Bien que Proust jugeât ce recours maladroit¹⁴⁵ et outre la prédilection du rythme saccadé chez Flaubert, il est peut-être légitime d'attribuer l'emplacement des locutions adverbiales, telles *de temps à autre*¹⁴⁶ et *ça et là*¹⁴⁷, au balayage éclectique du narrateur

¹⁴³G. Larroux, *op.cit.*, pp.481-482: «Le paragraphe flaubertien obéit ici à un principe métonymique en ce sens qu'il conditionne le style et l'allure de la description (succession et contiguïté), mais qu'aussi il institue un univers où l'on progresse de proche en proche, où les limites s'abolissent étrangement. Entre l'extériorité et l'intériorité, entre le monde objectif et la subjectivité du (narrateur), il n'y a plus de frontière, non plus qu'entre l'animé et l'inanimé. La métonymie a une action nivelante.»

¹⁴⁴*Il faut à cet égard consulter le travail de concordance effectué par Charles Carlut.*

¹⁴⁵ Marcel Proust, *op.cit.*, p.593: «D'ailleurs les adverbes, locutions adverbiales, etc. sont toujours placés dans Flaubert de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindre trous.»

¹⁴⁶

158. Les prêtres, de temps à autre, pinçaient sur leurs lyres des accords presque étouffés [...]

200. Leurs mains ridées, pendant sur les cordes des lyres, frémissaient, et de temps à autre en tiraient un accord lugubre [...]

¹⁴⁷

20. La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise dilatait tous les yeux : ça et là, les chansons commençaient.

262. Les rues désertes s'allongeaient ; les palmiers, ça et là sortant des murs, ne bougeaient pas ; les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent

homodiégétique. D'autre part, les conjonctions de coordination sont également au rendez-vous : *et*¹⁴⁸ et *donc*¹⁴⁹ veillent à la cohésion du texte, notamment dans les discours narrativisés, la surprise provenant du *mais*¹⁵⁰ qui sert d'embrayeur bien que sa préoccupation première ne soit pas toujours de marquer une opposition¹⁵¹. L'importance accordée à cet axe est par ailleurs reflétée dans de nombreuses études. L'édition de *Salammbô* annotée par Édouard Maynard rapporte toutes les variantes apportées à l'œuvre si bien qu'il est aisé de relever celles qui appartiennent au « Festin ». Aussi peut-on consulter la note 5 pour comparer l'effet de la répétition du pronom *ils*, évaluer la contribution de la focalisation par l'introduction du pronom *on* (note 13), constater la prédilection flaubertienne pour le *mais* (notes 19, 31, 47, 55, 65, 70, 78, 93) et la conjonction *et* (notes 28, 44, 52, 70, 88, 92), suivre finalement les conjectures d'une prose sur la délibération des embrayeurs à exploiter : *alors* (notes 33, 77, 94), *cependant* (notes 30, 95), *puis* (notes 34, 85), *en effet* (note 22), *donc* (note 27), soit un exercice auquel Flaubert s'adonna jusqu'en 1879.

perdus dans les cours, le phare du promontoire Hermaeum commençait à pâlir.

¹⁴⁸

82. Et quand les esclaves, en tremblant, eurent avoué qu'elles étaient entre les mains du général Giscon, ils s'écrièrent [...]

170. Et elle les appelait par leurs noms, qui étaient les noms des mois.

¹⁴⁹ 75. Donc ils commandèrent d'aller chercher les coupes.

¹⁵⁰

124. Mais ils aperçurent un petit lac, divisé en plusieurs bassins par des murailles de pierres bleues.

258. Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'Orient.

¹⁵¹ M. Proust, *op.cit.*, p.91: « Il l'emploie le plus souvent, moins pour marquer une opposition logique que pour noter l'intervention d'un fait nouveau qu'il raccroche d'une façon assez lâche à ce qui précède. »

Deux autres figures de proue, l'anaphore et la cataphore¹⁵², caractérisent la prose flaubertienne. L'anaphore¹⁵³ est en fait la première structure qui propulse le roman. Le Festin – le titre¹⁵⁴ –, repris dans la présentation des lieux : la première phrase C'était à Mégara, pour être de nouveau évoqué dans le 5^e paragraphe : *Le Conseil avait désigné sa maison pour y tenir ce festin*; le passage du 1^{er} paragraphe au 2^e paragraphe assuré par l'anaphore *les jardins d'Hamilcar et Les soldats qu'il avait commandés*. Par ailleurs, l'anaphore contribue largement au rythme binaire où se manifeste souvent l'ironie du narrateur omniscient¹⁵⁵. Exploitée dans les présentations, elle est tantôt totale et fidèle (cf. les premiers cas cités), tantôt associative¹⁵⁶, partielle, lorsque la description procède par décomposition (cf. entre autres la note A et le 6^e paragraphe: *Il y avait là des hommes de toutes les nations [...] où chaque nouvelle phrase participe au morcellement des groupes*).

La dynamique de l'anaphore est donc celle d'une présentation-enchaînement. Bien que le découpage de la cataphore soit sensiblement pareil, la cataphore introduit une nuance qui est celle de la subjectivité situationnelle.

¹⁵² Dans l'acception que leur accorde la syntaxe. On parlerait plutôt d'anadiplose dans le cas de la rhétorique.

¹⁵³ J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellezza, *op.cit.*, pp.150-155.

¹⁵⁴ Le titre a d'emblée une valeur anaphorique grâce à l'article défini «le» qui ancre l'histoire dans un imaginaire connu.

¹⁵⁵ 50. Désigner son palais pour les recevoir, c'était attirer sur lui quelque chose de la haine qu'on leur portait. D'ailleurs la dépense devait être excessive; il la subirait presque toute.

¹⁵⁶ *L'exemple emblématique à cet égard est la description qui suit l'apparition de Salammbô. Décrite de la tête aux pieds : le lecteur est amené à suivre la description de sa chevelure, celle de sa bouche, sa poitrine, sa tunique, ses bras, sa démarche.*

Espace privilégié du narrateur homodiégétique, la tension qu'elle épouse est celle de la perception/vision-clarification¹⁵⁷. C'est par l'entremise de ce procédé qu'émergent ainsi Salammbô, Narr'Havas¹⁵⁸, Mâtho et Spendius¹⁵⁹. La liaison thématique énoncée par Cressot¹⁶⁰ vient à l'esprit. Nourrie en partie par les substitutions et transitions intégrées dans la prose, c'est par ailleurs dans cet espace qu'évolue l'expansion, prise en charge, elle, par plusieurs procédés d'amplification. Épithètes, appositions, propositions relatives, compléments circonstanciels antéposés, postposés, asyndétiques, coordonnés et le renvoi de ces procédés dans les clausules caractérisent autant « Le Festin » qu'ils concourent à l'inscription de l'oralité dans la prose flaubertienne.

L'oralité est naturellement présente dans le discours. L'énonciation dans le discours flaubertien comporte plusieurs caractéristiques, elle traduit à la fois les idiosyncrasies de la parole et l'état psychologique des protagonistes. La répétition exploitée dans la modalité jussive du discours direct a de prime abord un rôle d'amplification. Exploitée pour souligner l'excitation et pour insister¹⁶¹, la répétition apparaît d'abord dans le discours des Mercenaires qu'elle caricature

¹⁵⁷ 60. Tout à coup, ils entendirent un chant plaintif [...]

61. C'était la voix des esclaves dans l'ergastule.

¹⁵⁸ 202. Aucun ne la regardait comme un jeune chef numide [...]

205. C'était par hasard qu'il [...] Narr'Havas

¹⁵⁹ 66. L'un d'eux était resté à l'écart, debout. [...] On le nommait Spendius.

¹⁶⁰ M. Cressot, *op.cit.*, p. 85: « Des phrases peuvent être liées entre elles ou ordonnées asyndétiquement. Telles phrases seront excellemment liées sans qu'aucune liaison apparaisse sinon psychologique. J'ai donné au procédé le nom de liaison thématique : il consiste à reprendre un élément dans la phrase précédente ou même à utiliser un terme suffisamment évocateur de cet élément. »

¹⁶¹ 88.« Les coupes! Les coupes! »

92.« C'est vrai! C'est vrai! »

en Barbares. Elle embrasse le discours des groupes, en l'occurrence celui des Mercenaires et reconstitue leurs débordements. L'énonciation de Salammbô et de Spendius est par contre différente. Premier à prendre la parole, Spendius est celui qui échauffe les esprits des Mercenaires, celui qui se propose en interprète et pousse Mâtho à conquérir Carthage. On reconnaîtra l'apostrophe dans l'éloquence de son discours mais aussi la valeur prémonitoire de son propos¹⁶². Salammbô arbore aussi un discours emphatique et des envolées lyriques qui émeuvent son auditoire bien que le discours lui soit en grand partie inintelligible¹⁶³.

Si le discours direct, en raison de son mimétisme, suffit souvent à rapporter l'état d'âme des protagonistes, il faut se rapporter également aux discours narrativisés et discours indirects libres¹⁶⁴ pour se rendre compte que narration et discours sont indissociables dans la prose flaubertienne. Ils servent de transition, commentent et préparent l'intervention subséquente¹⁶⁵. Il est en

¹⁶²281. « Tu te reposeras plus tard, n'est-ce pas? quand on arrachera ta cuirasse pour jeter ton cadavre aux vautours [...]

¹⁶³198. Ils se demandaient ce qu'elle pouvait leur dire avec les gestes effrayants dont elle accompagnait son discours; [...]

¹⁶⁴107. Où était-il? 108. Pourquoi les avoir abandonnés, la paix conclue ?

109. Ses dissensions avec le Conseil n'étaient sans doute qu'un jeu pour les perdre.

¹⁶⁵ Cf. *phrases 78-84*.

À cette heure, tous les membres des Syssites dormaient.

[P] « Qu'on les réveille! » répondirent les Mercenaires.

[P] Après une seconde démarche, on leur expliqua qu'elles étaient enfermées dans un temple.

[P] « Qu'on l'ouvre! » répliquèrent-ils.

[P] Et quand les esclaves, en tremblant, eurent avoué qu'elles étaient entre les mains du général Giscon, ils s'écrièrent:

[P] « Qu'il les apporte! »

outre possible d'entrevoir dans le discours lapidaire des Mercenaires, la pointe d'ironie qui dénonce la dynamique des foules, les soldats étant souvent la proie des discours enjôleurs et entraînés par la moindre rumeur¹⁶⁶. La parole demeure ainsi au cœur du récit, l'action étant fonction des paroles prononcées par les protagonistes.

Le paragraphe flaubertien propose dans « Le Festin » un tissu romanesque où la phrase est guidée tant par le regard que par le discours des narrateurs et des protagonistes. L'impersonnalité de l'art jouit de la myopie des personnages et se traduit dans la narration du festin. Continuité, fluidité, oralité, ironie, parodie sont autant de propriétés qui émergent de ce reportage. La prose flaubertienne apparaît ainsi telle une parole et son énonciation¹⁶⁷ la fusion de plusieurs voix.

[P] Giscon, bientôt, apparut au fond du jardin dans une escorte de la Légion sacrée.

¹⁶⁶113. Quelqu'un cria qu'il était empoisonné.

114. Tous se crurent empoisonnés. Ils tombèrent sur les esclaves [...]

¹⁶⁷Martine Frier-Wantiez, *Sémantique du fantastique. Analyse textuelle de Salammbô.*, p.12 : l'auteure offre une conception intéressante de l'énonciation et lui attribue une fonction particulière : « parler, c'est produire une action ».

5. Le chapitre

5.1. Genèse du « Festin »

Un premier regard sur les considérations qui ont influencé la structure définitive du « Festin » paraît opportun avant d'aborder l'analyse du chapitre proprement dit.

La *Correspondance* de Flaubert nous révèle ainsi que la première ébauche du « Festin » date de novembre 1857, soit sept mois après le début du projet de *Salammbô*, mais que le texte fut rejeté, Flaubert le jugeant plus historique que romanesque au retour de son voyage à Carthage :

Je t'apprendrai que Carthage est complètement à refaire ou plutôt à faire. Je démolis tout. C'était absurde! impossible! faux! Je commence à comprendre mes personnages et à m'y intéresser. C'est déjà beaucoup¹⁶⁸.

Ce voyage fut en fait plus que salutaire pour Flaubert. Lui qui se plaignait de « roter l'in-folio »¹⁶⁹ tant ses lectures étaient nombreuses, s'exclamera ainsi une fois que ses fouilles sur le terrain lui ont permis de recouvrer son imaginaire :

Que toutes les énergies de la nature, que j'ai aspirées, me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi puissance de l'émotion plastique! Résurrection du passé à moi! à moi!! Il faut faire, à travers le beau, vivant et vrai quand même¹⁷⁰.

En octobre 1858, presque une année après, Flaubert achèvera la rédaction des deux premiers chapitres. Par ailleurs, toujours dans la *Correspondance* mais

¹⁶⁸ G. Flaubert, *op.cit.*, p.10

¹⁶⁹ B. Gagnebin, *Flaubert et Salammbô: Genèse d'un texte*, Paris, PUF, 1992, p.6

¹⁷⁰ G. Flaubert, *op.cit.*, p.14

aussi dans les *Carnets de travail* de Flaubert, on remarque que les premières ébauches du « Festin » étaient affectées d'un élan historique. L'arrêt sur le titre du roman avait également été guidé au départ par des préoccupations historiques, le titre tergiversant entre *Carthage ou Les Mercenaires* et, *Les Mercenaires*, avant d'adopter *Salammbô*¹⁷¹, nom fictif en bout de compte mais lui-même dérivé à partir de plusieurs variantes. Aussi parmi les nombreux plans de rédaction et de version que l'on retrouve (au-delà de 4 000 folios¹⁷²), relève-t-on des folios qui soulignent cette première filiation historique.

Rapportons d'abord le folio 180 – important dans la mesure où à partir de ce plan, le contenu de l'œuvre ne sera plus modifié :

Carthage

Ce qu'était Carthage, Description physique (position seulement). Description morale : races, religion, politique. Les Mercenaires. Ce qu'ils étaient dans l'antiquité.

Sont dans la maison d'Hamilcar. /Mâtho/ Naravas au milieu d'eux. /Spendius. Salammbô./

/Sallambô joue. Giscon. Tout s'endort au soleil levant. Naravas s'esquive avec Giscon. Manœuvres de Naravas indirectement racontées./

L'orgie dans les jardins.

[...] ¹⁷³

Un autre folio qui révèle le penchant historique des premiers scénarios du « Festin » est le folio 187 verso, dans lequel le contenu de ce que sera ultérieurement le « Festin » s'étend sur trois chapitres :

I. Position topographique de Carthage. Quartiers différents. Ports. Môles. Quartier des pêcheurs, coquillages au fond des en bois,

¹⁷¹ B. Gagnebin, *op.cit.*, p.15

¹⁷² *Ibid.*, p.50

¹⁷³ Société des Études littéraires françaises, *FLAUBERT, Gustave, Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2., Paris, Club de l'Honnête homme, 1971, p.290.

filets noirs suspendus. /Armuriers, changeurs. / Prostituées dans des cabanes de roseaux en dehors des fortifications. Temples de Moloch, d'Eschmoun, d'Astarté. Piscines. Aqueduc. Forum./Les terrasses, architecture en terrasse./ Vue d'ensemble.

Là s'agitait un peuple obscène et féroce. Races différentes, punique, libyenne, nègres étrangers. Commerce, monopole atroce. Richesses. Religion. Politique. Paix après la première guerre punique.

Ils firent une faute en laissant entrer les Mercenaires. /Ils arrivent amaigris, éreintés, farouches./Pourquoi Hamilcar n'était-il pas revenu? Ce que c'était que les Mercenaires/ dans l'antiquité/. D'abord ils se refont dans le temple d'Eschmoun, puis ils convoitent. Jalousie. Ils s'émancipent par la ville. / Haine contre eux. Démoralisation de Carthage. L'animosité qu'on a à leur endroit. Jamais les Mercenaires ne sont venus à Carthage. /Arrivées incessantes de Mercenaires. /

- II. Logés dans la maison d'Hamilcar, à Mégara. Comment elle était : palais, parc, /jubarbes, térébinthes, colonnes creuses, roues hydrauliques, jarres, cuisines, rez-de-chaussée, grottes pour les scorpions/, gazelles de Numidie, (orangers, singes dessus), le soleil entre les feuilles y met des plaques d'or. Paons, viviers, métairies. Ils trouvent qu'on est longtemps à les payer et viennent crier après Hamilcar sous la terrasse de Sallambô.

/Sallambô/. Isolement/. L'aristocratie déteste son père. Influence de son nom. Une sorte de fatalité pèse sur elle.

- III. [Les Mercenaires] s'emparent ... pillent le bien à l'anniversaire d'une victoire. Festin dans les jardins. Mets : beaucoup de graisse. Chiens, sangliers, escarbots, gazelles, coquillages, vins de Syrie, de Serepta. Les plats incrustés de miroirs ronds et concaves, rire des soldats qui s'y regardent en faisant des grimaces. Petites boules de verre qu'on jette en l'air et qu'il ne faut pas laisser tomber. Vantardises, jongleries. / Imitations des bêtes féroces./ Tours de force. Chacun parle des chasses de son pays. On s'échauffe. Tout à coup on entend un chant de rameurs. Ce sont les esclaves de l'ergastule.

Matho. On va les délivrer. Arrivée de Spendius. Libation avec les fers aux poignets, brisés.

Sallambô paraît tout au fond, au haut de l'escalier./ Deux chœurs de prêtres eunuques, blancs, à quelque distance derrière elle/, les proues des navires à chaque marche, comme des cygnes assis.

Les applaudissements éclatent. Elle passe entre les rangs des lits. Matho et Naravas en parallèle.

Sallambô chante, d'une voix funèbre, les aventures de Malcarth. Danse, pantomime astronomique. Les Mercenaires font des dégâts.

Verse à boire à Matho. Giscon. Sallambô a peur, disparaît. Naravas entraîne Giscon. Fin de l'orgie. Les arbres brûlent, avec les singes dedans /en haut des arbres criant/. Carcasses tombées par terre, Le

soleil se lève. Soldats pêle-mêle parmi les coupes. Sallambô a fait atteler un char à deux mulets saïs/deux femmes assises de côté et un eunuque/. Elle fuit vers Utique. Brise matinale, nuages roses dans le ciel sur un fond bleu, les montagnes roses, la ville baignée dans le bleu de nuit. Le toit d'or d'Eschmoun-Cass brille. Matho veut revoir Sallambô. Il la cherche.¹⁷⁴

Une transition importante s'opère à partir du folio 193 qui révèle à la fois la distanciation esthétique qui s'imprime dans la prose flaubertienne et la migration vers une approche *in medias res* qui se rapproche davantage de la version finale du « Festin » :

Commencer par où ça se passe. Tables. Dans les jardins Mercenaires. Mangent.

Donner une idée des Mercenaires d'Hamilcar/ et de la situation politique de Carthage/ par ce qu'ils disent. Entre les dialogues, élargissement de la description des jardins et du palais au fond. Bien différencier les groupes. / (groupe de Naravase à part) /

Nations différentes des Mercenaires. Vantardise. Chasses. Tours de forces. On envoie promener les émissaires qui viennent pour les calmer. Quand l'orgie est déjà très allumée. Chant des rameurs. Ce sont les esclaves de l'ergastule. /Matho bondit et va les délivrer./

Spendius les fers brisés boit. Libation. Ça empire. /Messagers qu'on envoie promener/. Giscon. Coup de canne à Autharite. Son autorité est méconnue.

/Sallambô paraît en haut des escaliers. Deux groupes de prêtres derrière elle. Passe entre les tables. Description. Chant et danse mystique. Hymne religieux. Parallèle de Matho et de Naravas dévorant des yeux Sallambô. Une politesse quelconque de Sallambô à Matho pour exciter la jalousie de Naravase./

Matho et Spendius sur une terrasse. Contemplation de Carthage. Matho rêveur répond à peine aux questions de Spendius qui demande : « Et ça qu'est-ce que c'est? » Description de Carthage. Envie cupide de Spendius. Le soleil se lève. Toit d'or du temple d'Eschmoun.

/Vue de Sallambô qui fuit dans son char. / Fin de l'orgie.¹⁷⁵

Finalement les folios 194 verso et 199 où l'on retrouvera ce début fort célèbre depuis: « C'était à Mégara ...¹⁷⁶»

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.294

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 308-309.

Ces nombreux plans et canevas du roman sont précieux à l'examen de la structure et de la poétique du « Festin », tant ce parcours à travers les nombreuses tergiversations de l'auteur permet d'adopter une approche comparative face à l'œuvre et d'en dégager les axes esthétiques principaux. S'il est vrai que pareil détour peut sembler *a priori* superflu dans une démarche stylistique, dans la mesure où l'on serait peut-être plus enclin à se limiter à la structure du texte immanent, et probablement dégager les mêmes caractéristiques stylistiques, en revanche, il serait regrettable de ne pas aiguïser et approfondir l'intuition que l'on a du texte lorsque les ébauches sont disponibles¹⁷⁷.

5.2. Structure du « Festin »

Par ailleurs les balises rhétoriques que Karabétian emprunte à Barthes sont d'autant plus pertinentes qu'elles traduisent le cheminement suivi jusqu'à présent dans le cadre de cette thèse. Alors que la *compositio*¹⁷⁸ avait été l'objet de l'étude de la phrase, la *conlocatio*¹⁷⁹, celle du paragraphe, la *dispositio*¹⁸⁰,

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 305 et 310.

¹⁷⁷ Cf. la perspective proposée par É. Karabétian, *Histoire des stylistiques*, Paris, A. Colin/Her, 2000, p.13. : « La problématique stylistique [...] est éminemment une problématique de la réception. Ce qui est déchiffré permet de remonter vers une image antérieure du sujet écrivain et il s'agit alors de lire à l'intérieur de ce corps. Cela n'empêche pas que le dispositif rhétorique puisse intéresser la problématique stylistique : à travers l'évolution de ce dispositif se dessine l'émergence de la notion de sujet avec une histoire, une genèse et la possibilité d'une herméneutique apprenant à reconstruire le sujet à partir de traces. La stylistique veut être cette herméneutique et s'appuie surtout sur les conceptions tardives de la rhétorique. »

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 15 : « l'arrangement des mots dans la phrase »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 15 : « [l'arrangement] des phrases dans la partie. »

elle, sera plutôt affiliée au chapitre. Dans la même foulée que la *dispositio*, il faut également signaler la contribution de *l'inventio* qui renferme « la recherche des sujets [...], des arguments, le recours aux techniques de persuasion et d'amplification » et *l'elocutio*, qui renvoie à l'expressivité au « choix des mots et leur disposition dans la phrase, dans des effets de rythme et d'homophonie. »

La *dispositio* du « Festin » se démarque par sa structure démonstrative, grâce à sa forte propension à la description. L'analyse de la première page du « Festin », dans la première partie de cette thèse, avait ainsi démontré que le roman décrivait d'entrée de jeu les Mercenaires, la cour et le palais d'Hamilcar. Ce chapitre, qui avoisine une vingtaine de pages, poursuit ensuite la présentation du cadre romanesque dans lequel se succèdent plusieurs blocs descriptifs, de même que quelques blocs narratifs :

- description de la multitude et de la diversité des Mercenaires présents au festin, de la goinfrerie de ces derniers jumelée au faste des mets servis durant ce festin;
- capsule historique sur la dégradation des rapports entre Carthage et ses Mercenaires;
- description des débordements qui découlent du comportement des Mercenaires;
- découverte des esclaves de l'ergastule qui distrait momentanément les Mercenaires;
- présentation de Spendius;
- harangue de Spendius qui enflamme les esprits des Mercenaires;
- apparition de Giscon;
- échec de son intervention;

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15 : «l'arrangement des grandes parties du discours.»

- reprise du festin;
- description du vent de panique qui s'empare des Mercenaires et de la vague de destruction qui s'ensuit;
- découverte d'un autre jardin : profanation du lac contenant les poissons de la famille Barca;
- regain de confiance des Mercenaires et redoublement des exactions;
- apparition de Salammbô et description de sa descente;
- description des prêtres eunuques affublés aux côtés de Salammbô, description de Salammbô de la tête aux pieds;
- récit sur le caractère mystique de Salammbô;
- lamentations de Salammbô;
- invectives de celle-ci contre les Mercenaires;
- récit de la légende Melkarth;
- envoûtement des Mercenaires;
- fièvre des prêtres;
- présentation et description de Narr' Havas;
- présentation et description en parallèle de Mâtho;
- retour sur Salammbô et sur ses talents oratoires;
- scène de la coupe entre Mâtho et Salammbô;
- échauffourée entre Mâtho et Narr'Havas;
- émergence de l'alliance entre Mâtho et Spendius : dialogue, exhortation de Spendius;
- description de l'aurore carthaginoise du haut d'une terrasse;
- reprise des activités de la ville; nouvel échange entre Mâtho et Spendius : Spendius presse Mâtho de conquérir Carthage;

- angoisse et superstition de Mâtho;
- description des décombres dans les jardins d'Hamilcar; et
- description du départ de Salammbô, tel que perçu par les deux protagonistes, qui clôt le chapitre.

Une telle fragmentation est à attribuer avant tout au dédoublement des perspectives narratives qui régissent le « Festin ». L'entrée *in medias res* et cette alternance entre une narration homodiégétique et une narration hétérodiégétique, voire leur combinaison dans une même séquence (cf. Le paragraphe) – ne sont pas sans évoquer la structure syncopée qui caractérise la phrase flaubertienne. Une fois de plus une structure fuyante à l'instar du rythme de la phrase.

Les plages ainsi présentées permettent de remarquer qu'il est rare qu'une séquence, fût-elle descriptive ou narrative, jouisse d'un développement profond sans qu'une nouvelle perspective, un récit ou un discours ne vienne la compléter. Ces intercalations loin d'être arbitraires participent à la projection du récit et oeuvrent en fait en tant que catalyseurs. Aussi faut-il constater qu'à chaque intervention s'ensuit une action d'une intensité plus grande que la précédente : le survol historique qui semble *a priori* n'assumer qu'une fonction de mise en contexte (« A mesure qu'augmentait leur ivresse, ils se rappelaient de plus en plus l'injustice de Carthage[...]»¹⁸¹) s'avère une transition importante qui annonce les couleurs de la scène suivante : (« Ils se montraient leurs blessures

¹⁸¹ G. Flaubert, *op.cit.*, p.22.

[...] Puis virent les immondes gageures[...]¹⁸² ». Il en est de même de la libération des esclaves et des apparitions opportunes de Giscon et Salammbô qui sont des scènes introduites aux moments forts de l'action. Ce procédé est particulièrement intéressant dans la mesure où l'effet escompté eût été que chaque interruption réussisse à raisonner les Mercenaires, mais Flaubert en décida autrement. Ces interventions sont des vecteurs d'action, qui scandent le récit mais afin de mieux le propulser.

L'autre dimension qu'il importe de souligner est celle du tandem *inventio-eloctio* qui permet d'analyser les stratégies de communications exploitées pour forger la personnalité des protagonistes. Les Mercenaires ne semblent s'exprimer qu'en groupe et ne tirent leur force de persuasion que par leur nombre. Leur courage d'expression est en outre fonction de l'anonymat que leur confère le statut de groupe (« houle ») qui, en ravalant l'individualité de chacun, leur assure une certaine impunité par rapport à leurs exactions¹⁸³. En revanche et fort paradoxalement, c'est au sein des esclaves de l'ergastule qu'émergera une personnalité forte, Spendius, fils d'un rhéteur, qui se démarquera par ses talents d'orateur. Giscon par le biais de son discours enjôleur eût pu calmer ses anciens soldats n'eût été l'intervention du Gaulois. Salammbô, présentée dans toute sa majesté, subjugué l'assemblée des Mercenaires par son discours, bien que certains passages leur soient inintelligible :

Les soldats, sans comprendre ce qu'elle disait, se tassaient autour d'elle.
Ils s'ébahissaient de sa parure [...]
[...]

¹⁸² G. Flaubert, *op.cit.*, p.23.

¹⁸³ *L'exception étant le Gaulois qui tenta de s'en prendre à Giscon.*

Elle chantait tout cela dans un vieil idiome chananéen que n'entendaient pas les Barbares. Ils se demandaient ce qu'elle pouvait leur dire avec les gestes effrayants dont elle accompagnait son discours; - et montés autour d'elle sur les tables, sur les lits, dans les rameaux des sycomores, la bouche ouverte et allongeant la tête, ils tâchaient de saisir ces vagues histoires qui se balançaient devant leur imagination, à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans des nuages.

[...]

Salammbô n'en était plus au rythme sacré. Elle employait simultanément tous les idiomes des Barbares, délicatesse de femme pour attendrir leur colère. Aux Grecs elle parlait grec, puis elle se tournait vers les Ligures, vers les Campaniens, vers les Nègres ; et chacun en l'écoutant retrouvait dans cette voix la douceur de sa patrie. Emportée par les souvenirs de Carthage, elle chantait maintenant les anciennes batailles contre Rome ; ils applaudissaient. Elle s'enflammait à la lueur des épées nues ; elle criait, les bras ouverts. Sa lyre tomba, elle se tut ; — et pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes¹⁸⁴.

Salammbô, en tant que personnage éponyme, se prévaut d'un développement soutenu sur plus de quatre pages alors que la description des Mercenaires, tout aussi importante, est fragmentée, distillée au fur et à mesure. Gagnebin énonce au sujet de la dynamique du texte flaubertien que « le récit de Flaubert est logique et [qu'] il épouse un sens : celui de l'action.¹⁸⁵ » Tout aussi naturellement, était-il logique qu'à l'apparition de Salammbô succède celle de ses deux courtisans et qu'une collision s'ensuive aussitôt entre Narr'Havas et Mâtho. Notons finalement que ce dernier eût pu être présenté plus tôt, au moment de la libération des esclaves conformément aux plans et scénarios du « Festin », mais que des impératifs esthétiques trancheront autrement sur cet aspect, Flaubert préférant plutôt le présenter en opposition d'abord avec Narr'Havas, puis signaler

¹⁸⁴ G. Flaubert, *op.cit.*, pp.29, 31-32.

¹⁸⁵ B. Gagnebin, *op.cit.*, p.52.

plus tard par l'entremise de Spendius cette première prouesse qui l'avait distingué.

L'analyse du « Festin » permet effectivement d'abonder dans le sens de cette distinction qui a été déjà faite entre *Madame Bovary* et *Salammbô* : le sujet, dans *Salammbô*, a été « choisi de manière qu'il y eût à chaque instant des occasions de descriptions et il offrait aussi la possibilité de multiplier les spectacles de foule.¹⁸⁶» Cette propension s'exprime dans « Le Festin » sous le signe d'une projection. «Il faut avant tout du sang dans les phrases et non de la lymphe, écrivait Flaubert à Louise Colet, et quand je dis du sang, c'est du cœur. Il faut que cela batte, que cela palpite, que cela émeuve.¹⁸⁷» « Le Festin » est à cet égard bel et bien orgiaque comme l'annonce ses plans de genèse. À l'issue du chapitre émerge un canevas où la prose flaubertienne asseoit déjà la volonté esthétique de l'œuvre, avec au cœur de cette épopée, une héroïne mystique, Salammbô.

¹⁸⁶Société des Études littéraires françaises, *op.cit.*, p.27

¹⁸⁷G. Gagnebin, *op.cit.*, p.49

6. Correspondances

6.1. Vocation incipit du « Festin »

«Le Festin » s'inscrit d'emblée en tant que chapitre-incipit étant donné les deux projections qui en constituent les balises. En effet, «C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.» projette le roman dans une perspective qui initie un contrat de lecture particulier, celui d'une oralité qui amène son lecteur à renouer avec l'Antiquité. Par ailleurs, la dernière phrase du chapitre, «Un grand voile, par derrière, flottait au vent.», procédant par le biais d'une projection métonymique, a pour but, une fois les protagonistes présentés, de propulser la narration et d'engager le lecteur à suivre le regard des personnages.

L'étude d'une telle matrice s'articule sur trois axes principaux. Dans la présentation que propose Jouve dans *La Poétique du roman*, il ressort que :

Le début de roman, en inscrivant le texte dans un genre particulier, trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur. L'incipit remplit précisément trois fonctions : il informe, intéresse et propose un pacte de lecture.¹⁸⁸»

Le premier volet de sa fonction tripartite consiste à camper le récit. Le cadre narratif y transparaît très tôt dans l'histoire. Les lieux y sont explicitement définis dès la première phrase; le cadre historique, exploitée dans la même phrase liminaire, renvoie également à un fragment historique connu (Carthage, Hamilcar). Restent les protagonistes que la narration met en exergue un à un, le point pivot de l'incipit étant l'apparition de l'héroïne.

¹⁸⁸ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, s.l., Sedes, 1997, p.19

Le rôle d'intéresser qui incombe à l'incipit se manifeste par le biais de techniques que la narration adopte afin de soutenir l'attention de son lecteur.

L'exposition explicative et la description *in medias res* prévalent dans «Le Festin», par ailleurs, plusieurs questions jalonnent le chapitre à mesure que s'y déploie l'intrigue. Comment les Mercenaires sortiraient-ils de leur désœuvrement? Giscon exécuterait-il ses menaces? Quelle allait être la réaction d'Hamilcar en constatant l'étendue des dégâts? À l'issue du «Festin», Narr'Havas et Mâtho étant désormais rivaux et leur prochain duel étant attendu, quand est-ce que cette confrontation allait avoir lieu? Quel allait être le dénouement de l'intrigue amoureuse, le rôle de Salammbô, etc.

Le pacte de lecture est finalement singulier dans «Le Festin». «Le Festin» asseoit les prémisses d'un roman historique dans une fiction tendue par une intrigue amoureuse. À cette présentation se juxtapose une oralité qu'assume le narrateur et qui rapproche le récit du conte. En effet, «C'était à Mégara» n'est à plusieurs égards qu'un substitut à l'expression «Il était une fois». Ce premier syntagme est en effet fort significatif en raison de la vocation *in medias res* dont il est investi :

L'incipit d'un roman réaliste se caractérise, en général, par la référence à une date et des lieux précis qui ancrent le récit dans un monde familier. À cette procédure sommaire vient s'ajouter une série de techniques destinées à faire oublier le caractère fictif du roman. L'objectif est d'effacer les signes de la narration pour donner l'illusion que l'histoire racontée se confond avec la réalité. Dans cette perspective, le début *in medias res* est un procédé particulièrement efficace. En plongeant d'emblée le lecteur dans une action en cours, il suppose que celle-ci a commencé avant que ne débute l'histoire, ce qui authentifie l'ensemble de la fiction¹⁸⁹.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.21

Il faut également remarquer que parmi les différents topoï (topos de l'inconnu, du nouveau ou du dévoilement entre autres) que peut exploiter un incipit, « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar » adhère à un topos de dévoilement en raison du mouvement progressif dont rend compte le mouvement ternaire.

6.2. Réflexions sur la structure du roman

Plusieurs études se sont penchées sur la structure de *Salammbô* et nombreuses sont celles qui ont tenté d'élucider le mystère de Tanit par l'entremise de leurs grilles d'analyse. Le rapprochement le plus évident est la comparaison des premier et dernier chapitres de *Salammbô* qu'infèrent les balises des deux phrases charnières : « C'était à Mégara [...] » / « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar[...] ».

L'examen que propose Rousset dans « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », permet de poursuivre la réflexion sur la prose flaubertienne. Ce qui ressort en premier plan dans cette comparaison, ce sont les relations chiasmiques qui animent les deux chapitres, faisant en sorte qu'à la fin « Mâtho » ferme la boucle, comme par un renversement des miroirs.

Chronique de la défaite annoncée des Mercenaires, *Salammbô* par l'entremise du « Festin » devait déboucher sur « Mâtho », pour qu'on assiste à un autre festin, en l'occurrence celui de la victoire de Carthage sur les Mercenaires. Aussi verra-t-on dans le dernier chapitre non plus les Mercenaires, héros, observant *Salammbô* mais des Carthaginois en liesse à la vue de l'exécution de

Mâtho. Chronique également des noces annoncées dans le « Festin », « le vrai mariage de Salammbô, c'est celui qui se consomme à ce moment-là, dans leur mort simultanée.¹⁹⁰» Rousset reprend également les notions d'axes horizontal et vertical pour souligner le rôle prépondérant du regard dans la représentation de l'espace; « Guerre et amour, dans ce roman étrangement homogène, se conduisent de la même manière; on se combat comme on s'aime, dans la séparation¹⁹¹ ». La perspective inversée des éléments du premier chapitre décrits en héros dans le Festin réfléchit à la fin un Mâtho dévisagé par la foule carthaginoise.

Leal aborde le roman dans une perspective symbolique et propose un découpage en trois sections (confrontation, conflit et conjonction) basé sur le type de rapports entre les divinités Moloch et Tanit, soit le rapport antithétique entre le principe mâle représenté par Mâtho et les Mercenaires et le principe femelle associé à Salammbô et Carthage. Leal attribue ainsi les quatre premiers chapitres à la confrontation, les six suivants au conflit et les chapitres X à XIII à la conjonction. Cette structure tripartite est présentée sous la forme d'une pyramide qui met en relief les symétries internes de l'œuvre. Les deux derniers chapitres « Le Défilé de la Hache » et « Mâtho », exclus de la pyramide car distincts, décrivent la victoire de Tanit sur Moloch et font l'objet d'une analyse distincte¹⁹².

¹⁹⁰ J.Rousset, *op.cit.*, p.152

¹⁹¹ *Ibid.*, p.149

¹⁹² R.B. Leal, «Salammbô: An aspect of Structure» dans *French Studies*, 27, London, s.d., pp.26-27.

Busst, de son côté, reprend les études antérieures sur la structure de *Salammbô*, dont celle de Leal qu'il critique et complète en portant son regard sur les quatre rencontres entre Mâtho et Salammbô¹⁹³. C'est ainsi que le mystère de la coupe qui tue Salammbô s'éclucide par la scène du « Festin ». Par ailleurs, en dépit de l'opportunisme d'Hamilcar, ce dernier s'étant empressé de déclarer les fiançailles de Narr'Havas et Salammbô à la vue de la chaînette brisée de sa fille¹⁹⁴, Narr'Havas était le vainqueur pressenti. Le «Festin» présageait déjà leurs noces¹⁹⁵, ainsi que la fourberie de Narr'Havas¹⁹⁶. En revanche, c'est la même structure comparative qui avait sonné le glas de leur union¹⁹⁷. Busst met également en relief la symétrie qui régit l'apparition de Salammbô et celle de Mâtho où, tel que le démontre son analyse¹⁹⁸, l'actualisation assure souvent la correspondance. En rapprochant les rencontres des deux protagonistes dans « Tanit » et « Sous la tente », l'auteur ne peut manquer non plus de souligner le

¹⁹³ A.J.L, Busst, « On the structure of Salammbô » dans *French Studies*, 44(3), Oxford, 1990 July, p.289

¹⁹⁴ G. Flaubert, *op.cit.*, p. 256 : « Hamilcar voulut immédiatement les unir dans des fiançailles indissolubles.»

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.31. « – son père le faisait vivre chez les Barca, selon la coutume des rois qui envoyaient leurs enfants dans les grandes familles pour y préparer des alliances [...]»

¹⁹⁶ Comportement polarisé par les clausules. *Ibid.*, p.31: «,et l'on apercevait que les flammes de ses deux yeux fixes et [...], il la considérait en écartant les narines comme un léopard qui est accroupi dans les bambous. »

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.256: [...] et, les grains qui tombaient autour d'eux sonnèrent comme la grêle en rebondissant. »

À rapprocher du rite qu'Édouard Maynial souligne dans l'édition (Garnier, 1961) commentée de *Salammbô* : cf.note 659. Le blé «symbole de fécondité» est en outre privé de toute pérennité dès l'instant où le narrateur lui attribue un passé simple au lieu d'un imparfait qui eût entériné ces fiançailles ...

¹⁹⁸ A.J.L, Busst, *op.cit.*, p.292 : « Enfin elle descendit/Enfin il s'avança; ses bras croisés/les bras croisés; pour la voir/pour le voir.»

rôle prépondérant qu'occupent Spendius et Schahabarim, mais il est aussi intéressant de relever les parallélismes programmés par les discours¹⁹⁹ des protagonistes. Rappel du sort pressenti au premier chapitre par Mâtho²⁰⁰ mais aussi de l'angoisse qui envahit Taanach lorsqu'elle vit Salammbô se diriger vers le camp des Carthaginois afin de récupérer le zaïmph²⁰¹. Dans la deuxième rencontre, le premier procédé chiasmique qui peut être relevé est celui qu'on retrouve à la fin de « Tanit », le zaïmph dérobé par Mâtho et vu par les Carthaginois du haut des murs rappelant l'éloignement de Salammbô saisi par le regard de Mâtho et Spendius à partir de la terrasse, puis par le retour du zaïmph dans le camp des Carthaginois²⁰². L'étude de Busst s'arrête finalement sur le symbolisme associé au python de Salammbô, tel qu'entrevu dans le « Serpent » et dans l'épilogue du roman²⁰³, ce qui n'est pas sans rappeler l'évocation initiale²⁰⁴ du reptile dans le « Festin ».

Il ressort des ces études que la compréhension de *Salammbô* ne peut se passer de l'interprétation symbolique qui la sous-tend.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 296 : « elle s'avancait toujours/elle s'avança vivement ; Plus près!/plus près!; Oh!approche!/approche!; J'aurais abandonné l'armée/j'abandonne l'armée; Va-t'en! va-t'en!/Ne t'en va pas!/Va-t'en!/ Malédiction sur toi »

²⁰⁰ G. Flaubert, *op.cit.*, p.36 : « [...] la malédiction de Moloch pèse sur moi. Je l'ai senti à ses yeux, et tout à l'heure j'ai vu dans un temple un bélier noir qui reculait. »

²⁰¹ *Ibid.*, p.233 : « [...] et de loin, à la clarté de la lune, elle distingua, dans l'avenue des cyprès, une ombre gigantesque marchant à la gauche de Salammbô obliquement, ce qui était présage de mort. »

²⁰² *Ibid.*, p.297.

²⁰³ *Ibid.*, p.298.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.30 : « J'emporterai avec moi le Génie de ma maison, mon serpent noir qui dort là-haut sur des feuilles de lotus! »

6.3. Repères stylistiques

«Le Festin » constitue ainsi une matrice où échos et correspondances servent de repères à *Salammbô*. L'analyse de Rousset permet de dégager comme figure macro-structurale, la figure de l'asymptote dans la mesure où toute tentative de contact que l'éloignement ne prévient pas résulte fatalement en une rupture qui se traduit en effusion de sang. Aussi la distance est-elle omniprésente²⁰⁵ et le regard prépondérant. Le principe métonymique-synecdochique présenté par Larroux trouve son écho dans le rôle que Flaubert semble conférer à la répétition flaubertienne, soit celui d'une quête de sens qui se manifeste par reprises, disjonctions, redistributions²⁰⁶.

L'éclairage qu'apporte l'étude de Leal permet de noter qu'à l'opposé de la dualité Moloch-Tanit observée dans le premier chapitre, avec la présentation des protagonistes du roman, le chapitre « À Sicca » est, lui, de facture Moloch et se concentre exclusivement sur les Mercenaires. Le départ des Mercenaires, auquel assistent les Carthaginois du haut de leurs murs, exploite alors la comparaison (« les lances apparurent comme de hauts brins d'herbe²⁰⁷ »), la narration homodiégétique, la cataphore²⁰⁸ pour traduire cette «perspective

²⁰⁵ *Ibid.*, p51. « Elle me tient attaché par une chaîne que l'on aperçoit pas »

²⁰⁶ J. Rousset, *op.cit.*, p.145

²⁰⁷ G. Flaubert, *op.cit.*,

²⁰⁸ *Ibid.* :

p.43: «Alors les Barbares entendirent un grand cri. »

p.60: «C'était une troupe de trois cents frondeurs [...] En effet, les soldats se rappelèrent un grand cri»

p.44:« [...] ces lueurs comme des torches géantes»

p.60:«c'étaient là les flammes qui luisaient de loin sur le lac. »

déformante²⁰⁹ » qu'énonce Rousset ou pour rendre compte simplement de leurs pensées :

Les montagnes, à leur sommet, avaient la forme d'un croissant; d'autres ressemblaient à des poitrines de femmes tendant leurs seins gonflés, et les Barbares sentaient peser par-dessus leurs fatigues un accablement qui était plein de délices.²¹⁰

Aux différentes facettes que peut adopter le rythme ternaire²¹¹ s'ajoutent le rythme binaire et les asyndètes dont le rôle d'amplification permet de souligner les parallélismes²¹² et de décrire des éléments disparates²¹³. « À Sicca » donne lieu à la présentation des origines de Spendius et Mâtho²¹⁴. Le discours direct de Mâtho y est cette fois-ci plus éloquent :

²⁰⁹ J.Rousset, *op.cit.*, p.150

²¹⁰ G .Flaubert, *op.cit.*, p.49

²¹¹ *Le rythme ternaire est investi d'une vocation critique dans laquelle la consécutive à l'effet d'un portrait-charge.*

Ibid., p. 195.: « (La phalange extermina commodément tout ce qui restait de Barbares.) [...] Comme ils avaient trop chaud, ils se mirent à travailler nus-bras, à la manière des faucheurs; et lorsqu'ils s'interrompaient pour reprendre haleine, ils suivaient des yeux, dans la campagne, un cavalier galopant après un soldat qui courait. Il parvenait à le saisir par les cheveux, le tenait ainsi quelque temps, puis l'abattait d'un coup de hache. »

²¹² *Ibid.*, p.51 « Si je marche, c'est qu'elle avance, quand je m'arrête, elle se repose! »

²¹³ *Narration qui épouse le mouvement du regard par le biais de la parataxe asyndétique et de la phrase simple.*

Ibid., p. 44 : « [...] Les métairies des patriciens se succédaient sur le bord de la route; des rigoles coulaient dans des bois de palmiers; les oliviers faisaient de longues lignes vertes; des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines; des montagnes blues se dressaient par derrière. Un vent chaud soufflait. Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus. [...]»

²¹⁴ *Principe anaphorique et recours au discours indirect libre pour assurer la transition. Ibid.*, p.45: « C'était le fils d'un rhéteur grec...On l'avait pris, il s'était échappé; on l'avait repris, et il avait travaillé dans les galères, haleté dans les étuves, crié dans les supplices, connu toutes les fureurs La séquence énumérative emprunte justement des procédés rhétoriques - épanalepse, gradation ascendante - pour souligner la symétrie interne et

Je suis sans doute la victime de quelque holocauste qu'elle aura promis aux Dieux? ...Elle me tient attaché par une chaîne que l'on aperçoit. Si je marche, c'est qu'elle s'avance; quand je m'arrête, elle se repose!²¹⁵

En plus de la valeur prémonitoire du passage par ce recours à l'interrogation oratoire (laquelle n'est pas s'en rappeler l'exhortation de Spendius²¹⁶ dans le « Festin »), le rythme binaire y illustre la figure de l'asymptote et appuie le propos de Rousset. Une fois de plus, l'importance du discours est mise en relief. Hannon commet l'erreur de ne pas tenir compte de la diversité linguistique des Mercenaires, une méprise que Spendius ne manque pas d'exploiter de nouveau, et la narration d'annoncer la supercherie par le biais d'une adjonction parenthétique²¹⁷. Instigateur de la révolte initiale des Mercenaires lors du Festin, Spendius sera à l'origine de leur retour à Carthage.

« Salammbô » débute sur l'apparition de la lune²¹⁸ sur Carthage et le regard que l'héroïne pose sur sa ville endormie du haut de sa terrasse est lui-même observé, puis rendu dans une clause qui jouit de l'amplification que lui confèrent les propositions participiale, relative et les binaires fermés²¹⁹. La

amplifier le récit, en opposition avec l'oralité de Mâtho dont le discours et la psychologie sont foncièrement synthétiques : phrases simples et une phrase complexe en binaire fermé (« Il craignait les Dieux et souhaitait mourir dans sa patrie. »)

²¹⁵ *Ibid.*, p.51.

²¹⁶ *Ibid.* p.35: « Tu te reposeras plus tard, n'est-ce pas - quand on arrachera ta cuirasse pour jeter ton cadavre aux vautours ! »

²¹⁷ *Ibid.*, p. 58. « Tout à coup, un homme d'apparence chétive bondit aux pieds d'Hannon, arracha la trompette d'un héraut, souffla dedans, et Spendius (car c'était lui) annonça qu'il allait dire quelque chose d'important. »

²¹⁸ Transition opportune qui amorce d'emblée le rapprochement Salammbô-Tanit.

²¹⁹ G. Flaubert, *op.cit.*, p.67: « Salammbô s'avança jusqu'au bord de la terrasse.

présentation de Schahabarim est tendue par une description que conclut une anaphore résomptive : « C'était le grand-prêtre de Tanit, celui qui avait élevé Salammbô²²⁰ ». Le recours à l'interrogation oratoire y est également prophétique²²¹. Le présentatif utilisé pour présenter Schahabarim sera repris mais pour lui attribuer le rôle inverse, le retour des Mercenaires faisant appel cette fois-là à la cataphore : « Tout à coup [...] C'était l'armée des Barbares qui s'avavançait sur Carthage. »²²²

La cataphore est ainsi exploitée à travers le roman et introduite le plus souvent par le présentatif « C'était ²²³ ». Assurée par la narration homodiégétique

Ses yeux, un instant, parcoururent l'horizon, puis ils s'abaissèrent sur la ville endormie, et le soupir qu'elle poussa, en lui soulevant les seins, fit onduler d'un bout à l'autre la longue simarre blanche qui pendait autour d'elle, sans agrafe ni ceinture.»

²²⁰ *Ibid.*, p.70

²²¹ *Ibid.*, p.72: « Ne sais-tu pas qu'on en meurt? [...] Ton désir est un sacrilège; satisfais-toi avec la science que tu possèdes.»

²²² *Ibid.*, p.73

²²³ *Ibid.*,

p. 94: «C'était le pavé de la galerie»

p.100: «C'était le temple de Tanit »

p.106: «C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir »

p.135 : «En même temps des cavaliers parurent; c'était Narr'Havas avec ses Numides. »

p.136. «[...] c'était un remède; [...] C'étaient les châteaux des Riches qui brûlaient»

p.141. « C'était un navire à trois rangs de rames » « c'était lui, le suffète Hamilcar! »

p.193. « [...] c'étaient les soixante-douze éléphants qui se précipitaient [...]»

p.209. « C'était un Barbare; C'était l'armée de Spendius. »

p.213. « [...] une troupe de cents hommes [...]. C'étaient les Riches [...] C'était une imagination d'Autharite »

p.227 «C'étaient des gens sur la place de Khamon qui criaient pour avoir des armes » -enchaînement avec le paragraphe antérieur

p.300. «Un craquement épouvantable [...] C'était la grande hélépole »

p.355. « C'étaient les chacals arrivant pour manger les restes »

et tributaire souvent du regard plongeant des protagonistes, la cataphore est autrement régie par la contiguïté²²⁴. À son rôle de commentaires s'ajoutent alors celui de distance critique, l'ironie se mariant aussi à l'oralité.

L'anaphore, elle, participe davantage à l'enchaînement des descriptions. C'est ainsi que le recours à l'axe des substitutions est fréquent dans la prose flaubertienne, d'autres exemples pouvant être relevés, entre autres, dans « Hamilcar Barca²²⁵ », « Moloch²²⁶ » et « Le défilé de la hache²²⁷ ». Médium également privilégié du regard, elle assure la fluidité du récit, de telle sorte qu'elle se retrouve dans plusieurs cas au cœur des transitions.

Prisées tant à l'intérieur des phrases qu'entre paragraphes et chapitres, les transitions mettent en relief justement cette continuité qui fait en sorte que les phrases – lorsqu'elles ne sont pas des paragraphes en soi – débouchent sur des paragraphes qui eux-mêmes donnent lieu à des chapitres. Bien que le procédé ne soit pas systématique, l'analyse des transitions entre chapitres permet de souligner entre autres le recours alternatif à l'imparfait et au passé simple, à la fin

²²⁴ *Ibid.*, pp.136-137: «Un homme, seul, aurait pu sauver la République. [...] et le parti de la paix, lui-même, vota les holocaustes pour le retour d'Hamilcar» ou plus simplement pris en charge par des pronoms anaphoriques : p.234 : « et à pleine poitrine poussait des hurlements aigus. L'idée lui vint que l'on pouvait les entendre; alors elle se tut. »

²²⁵ *Ibid.*, p.149 Présentation des Anciens articulée autour de l'anaphore partielle et prise en charge par des pronoms indéfinis: «Plusieurs»/«D'autres»/«Tous» «Quelques-uns»/«Ceux qui»

²²⁶ *Ibid.*, p.316 : « Ce grand bruit et cette grande lumière avaient attiré les Barbares au pied des murs.» – *Transition assurée par une anaphore infidèle adoptée afin de traduire la résonance du sacrifice telle que perçue par les Barbares.*

²²⁷ *Ibid.*, p.332: «Ils avaient les pupilles extraordinairement dilatées [...]; leur nez bleuâtres [...] la peau de leur corps[...]; leurs lèvres [...].» *la parataxe asyndétique participant à l'anaphore associative*

et au début des chapitres, une description donnant lieu à une consécution et une action (un déplacement par exemple) entamée à la fin d'un chapitre aboutissant au début du chapitre suivant à une description de son dénouement (panorama, état d'âme), une transitivity que l'on retrouve dans les transitions «Le Festin»-«À Sicca», «À Sicca»-«Salammbô», «Salammbô»-«Sous les murs de Carthage», «Sous les murs de Carthage» -«Tanit », «La bataille du Macar»-«En campagne». Par ailleurs cette technique est exploitée pour lier les paragraphes, surtout lorsqu'il y a lieu d'utiliser une position surplombante à partir de laquelle le personnage peut ensuite décrire la scène qui s'étend devant lui²²⁸. « Le regard tisse les fils de la transition et de l'action.²²⁹ » Exploitant les adverbes de temps et de lieu qui veillent à la cohérence spatio-temporelle du récit, les transitions transposent le lecteur dans le feu de l'action et le soumettent également aux tribulations rapportées par la narration homodiégétique. Elles participent de plus aux procédés d'amplification lors des déploiements anaphoriques dont elles peuvent assurer l'articulation. Toutefois, la filiation qu'elles entérinent est celle de l'oralité. En effet, c'est l'oralité qui autorise le paragraphe rétrospectif²³⁰ utilisé comme prélude à la perspective dont témoignera Hamilcar par son recul. Mais l'oralité renvoie davantage à l'espace où les stratagèmes d'une énonciation se confrontent aux paramètres souvent restrictifs d'une langue. Écho du « trottoir roulant » évoqué par Proust et de l'acharnement flaubertien à « dévisser »

²²⁸ *Ibid.*, p.144. : «[...] , et comme sa poitrine étouffait, il alla au sommet de la tour qui dominait Carthage. La ville descendait en se creusant par une courbe longue [...]»

²²⁹ L. Bottineau, *op.cit.*, p.86.

²³⁰ G. Flaubert, *op.cit.*, p.259: «Douze heures après, il ne restait plus mercenaires qu'un tas de blessés, de morts et d'agonisants.»

constamment ces phrases, *Salammbô* recourt à maintes échappatoires à cet égard. C'est ainsi qu'une fois les limites de l'axe de substitution éprouvées (Puis, Enfin / Plusieurs, D'autres, etc.) surgit une phrase simple dans laquelle procédés d'actualisation et de détermination interagissent pour soit résumer soit relancer la description²³¹. La transition finalement peut parfois marquer une césure²³² dans les descriptions dichotomiques ou souligner davantage le contraste en adoptant un mouvement binaire²³³.

Cette fonction contrastive qui résonne ponctuellement le long du roman souligne autant l'oralité latente du texte qu'elle laisse place à une ironie qui décrie les exactions des protagonistes. Le rythme binaire est ainsi perceptible dans les scènes d'horreur²³⁴ que rapporte le narrateur et aussi exploité dans la représentation du discours²³⁵. En revanche, c'est le caractère excessif voire caricatural des rythmes ternaires qui fait surtout entrevoir l'oralité du récit :

²³¹ Toujours dans le même chapitre *Ibid.*, p.260: « Cette confusion des cadavres occupait, du haut en bas, la montagne tout entière. pp. 274-275 : « La confusion des armes n'était pas moindre que celle des vêtements et des peuples. » / « Une houle continuelle agitait cette multitude. »

²³² *Ibid.*, p.282: « Les Carthaginois se préparaient aussi »

²³³ Insertion d'un élément anodin – l'arrêt de la musique - qui au lieu d'avoir un effet tampon met en relief le deuxième mouvement. *Ibid.*, p.315 : « Les joueurs d'instruments quelquefois s'arrêtaient épuisés; alors, on entendait les cris des mères et le grésillement de la graisse qui tombait sur les charbons. »

²³⁴ *Ibid.*, p.135: « L'Éthiopien tira de sa ceinture un long poignard, et les têtes tombèrent. »

La consécution associée au rythme binaire se manifeste également dans les séquences

p.212 : « Quelques-uns s'y refusèrent; il les fit décapiter. »

p.217 : « La terreur passée, les colères recommençaient. »

p.299 : « Ceux qui tentaient de le saisir par les flancs, il les renversait à coups de pommeau; quand ils l'attaquaient en face, il les perçait; s'ils fuyaient, il les fendait. [...] Son épée s'abaissait, se relevait. »

²³⁵ *Ibid.*,

Au milieu des valets et des vendeurs ambulants circulaient des femmes de toutes les nations, brunes comme des dattes mûres, verdâtres comme des olives, jaunes comme des oranges, vendues par des matelots, choisies dans les bouges, volées à des caravanes, prises dans le sac des villes, que l'on fatiguait d'amour tant qu'elles étaient jeunes, qu'on accablait de coups lorsqu'elles étaient vieilles, et qui mouraient dans les déroutes au bord des chemins, parmi les bagages, avec les bêtes de somme abandonnées.²³⁶

Outre le rythme et les symétries que propose cette période, l'oralité rend compte encore de ce souffle dont la spontanéité éprouve les limites de la phrase. C'est un souffle en fait assujéti à la dérive du regard (cf. le rythme quaternaire dans le deuxième mouvement de la phrase). Aussi est-ce pour cela que la prose flaubertienne semble privilégier davantage la clause²³⁷ pour y inscrire son rythme ternaire.

Derrière l'oralité de l'œuvre et son expression *a priori* caricaturale se cache une œuvre savamment structurée²³⁸ dans laquelle un leitmotiv lancinant, voire mythique, assure la cohésion et témoigne de l'inscription d'une volonté esthétique.

p.244 : « Comme tu es belle! Comme tu es belle! »

p.208 : « On disait (on croyait peut-être) qu'il n'en avait pas besoin.»

²³⁶ *Ibid.*, p. 83

²³⁷ *Ibid.*, p.213: « [...] ; et les Carthaginois, en sentant au fond de leur cœur comme l'écroulement de la République, reconnaissaient Giscon. »

²³⁸ L. Bottineau, *op.cit.*, p.85: « L'espace se déploie, les panoramas se répondent, les événements se font spectacle. Les rapports entre les personnages se traduisent surtout en termes d'espace; qu'elles se raccourcissent ou se rallongent, les distances qui les séparent ne sont jamais excessives, afin que l'on puisse toujours s'épier, se traquer, s'encercler puis se détruire; et c'est essentiellement lorsque l'espace, mur ou étendue, interpose ses obstacles, que se regardent les personnages ; car, dans ce roman, tout se voit et s'entend [...] ce n'est que dans la grande apothéose finale que l'espace sacré de Carthage sera restauré, les distances abolies et la cité réunifiée. »

7. Conclusion

7.1. La prose flaubertienne et les enjeux stylistiques de la phrase



Une fois les tendances phrastiques soulignées, l'analyse ne peut passer outre le fait que la phrase est avant tout un vecteur de sens. « Le Festin » expose la diversité des discours et des points de vue qui l'anime.

L'histoire devient problématique parce que morcelée, réfractée dans le regard focalisateur des personnages qui veulent diversement forcer le sens des événements. [...] Vision de visions, *Salammbô* présente l'histoire de Carthage diffractée dans les regards multiples de ses personnages. Flaubert joue de l'alternance des focalisations ou de focalisation pluripositionnelle²³⁹.

Le morcellement de la phrase a pour effet de capter l'attention du lecteur et de le placer en situation *in medias res*. Le contrat de lecture en revanche s'imprime dans le double jeu dans la phrase liminaire du roman : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. » Celle-ci annonce l'espace d'un roman historique mais révèle déjà, par le biais de sa fiction, le pan mythique qui anime cette prose. La coordination y joue plusieurs rôles. Impliquée dans le rythme binaire, elle établit des symétries ou accuse l'ironie de la situation; dans

²³⁹ G. Gésinger, *op.cit.*, p.154.

un mouvement ternaire, elle est la matrice privilégiée des périodes. Antoine explique que :

le secret réside – pour l'élaboration du paragraphe comme de la phrase et de la simple proposition – dans la recherche savamment calculée et conjuguée de la monotonie et de la surprise ; monotonie grâce à l'inépuisable retour du schème « clos » A.B.Cet N; surprise par le choix du membre final, s'il s'agit de paragraphe ou de phrase – du terme final, s'il s'agit de proposition : éléments soient délibérément "secondaires", comme l'a remarqué Proust [...], et, pour le rythme, mineur ; soit au contraire déployé à l'infini – et c'est ce que M. Cressot a cru pouvoir baptiser la « trouvaille esthétique de Flaubert ». [...] Qui ne voit au reste qu'à son tour cette monotonie peut devenir facteur de surprise, chaque fois que le schème « clos » cède la place, contre toute attente, à une chute en asyndète!²⁴⁰

Cette prédilection pour le membre final est caractéristique chez Flaubert. Dans *Salammbô*, le procédé constitue le point d'orgue de son oralité, lieu de surdétermination par excellence qui permet l'épanouissement des clausules comparatives. Le discours direct joue en outre un rôle prépondérant dans la représentation du discours des protagonistes. Il est le moteur de l'intrigue, sert à la fois de transitions et de vecteur de sens à l'histoire. La projection du récit qu'aura provoquée le discours gaulois d'un des Mercenaires²⁴¹ - pris en charge par Spendius - sera amplifiée « Sous la tente » par celui de Mâtho:

Oh! si tu savais, au milieu de la guerre, comme je pense à toi!
 Quelquefois, le souvenir d'un geste, d'un pli de ton vêtement, tout à coup me saisit et m'enlace comme un filet! j'aperçois tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure des boucliers! j'entends ta voix dans le retentissement des cymbales, Je me détourne, tu n'es pas là! et alors je me replonge dans la bataille!²⁴²

²⁴⁰ G.Antoine, *op.cit.*, p.1251

²⁴¹ G. Flaubert, *op.cit.*, p.32 : (*Discours d'un Gaulois justement*) :

« - Les dieux te protègent, tu vas devenir riche. A quand les noces? »

²⁴² *Ibid.*, p.246

La représentation de la phrase dans le « Festin » traduit l'espace d'un discours amoureux qui irradie le roman. Les tendances phrastiques observées dans *Salammbô* provoquent une réflexion théorique sur la portée de la phrase et les méthodes stylistiques qui permettraient de l'évaluer. Parmi les grilles d'analyse exploitées, il y a en une dont la démarche porte à la fois sur le rythme et l'oralité du récit.

Une analyse de rythme n'est donc pas n'importe quoi. Conduite dans le texte, mais par lui, elle se fonde sur une réalité intersubjective (une relation entre un texte-sujet et un lecteur –sujet), qui appartient au texte dans le moment de la relation qu'il suscite, n'est pas un sens caché, qu'il s'agirait de découvrir, mais une valeur qui s'invente, d'une invention qui révèle le texte à sa propre inventivité, à sa propre capacité d'invention la lecture qu'on en a. Cette inventivité est la part d'infini historique qui fait qu'un texte est une œuvre, et continue d'agir comme une œuvre, bien après qu'elle a été écrite²⁴³.

Gérard Dessons et Henri Meschonnic mettent naturellement en exergue *Salammbô* pour souligner la pertinence de leur théorie²⁴⁴. La prose flaubertienne est rebelle à toute systématisation tant elle est surdéterminée. Subdivisée en calque, polarisation et actualisation, la surdétermination démontre que le calque permet effectivement de rendre compte dans *Salammbô* du double enjeu qui anime la représentation de l'oralité, notamment dans les dialogues, où la transcription et la représentation trahissent souvent une projection hyperbolique

²⁴³ G.Dessons et H. Meschonnic, *op.cit*, p.188

²⁴⁴ *Ibid.*, p.211: « Une approche renouvelée du rythme, comme celle que propose ce livre, permet de penser une relation continue entre le langage et ceux qui le parlent. Il n'y a pas, d'un point de vue anthropologique, le langage d'un côté, avec ses techniques d'analyse, et la société, le sujet, de l'autre. Benveniste l'a montré, le langage est l'interprétant de la société, comme de toute activité humaine. C'est ce qui fait que le rythme du monde est d'abord dans le rythme du discours. [...] C'est ce qui fait que le monde n'est jamais aussi proche de nous que quand nous le parlons.»

des scènes carthaginoises. Également, il faut remarquer que là où pour des phrases similaires le rythme semble ne donner aucune prise, la polarisation le fait et permet des «association[s] par contraste²⁴⁵». L'actualisation du système descriptif s'inscrit finalement sous le signe de la périphrase, en témoignent dans *Salammbô* les visions tantôt omniscientes et tantôt participantes des descriptions dans lesquelles se côtoient tant de comparaisons et de métonymies. Les axes paradigmatic et syntagmatic étant repris par les propriétés de conversion et d'expansion, le premier devient un espace où le choix de mots induit une certaine connotation et le second un espace migratoire entre la narration et la description, Michael Riffaterre propose finalement la définition suivante de la phrase :

La phrase littéraire tend donc à être une séquence de syntagmes explicatifs et démonstratifs, qui chassent l'arbitraire toujours plus loin, de proposition en proposition. La transformation de composantes simples en représentations complexes fait de la phrase littéraire l'équivalent grammatical d'une allégorie chargée d'attributs symboliques.²⁴⁶

Dobrovsky, de son côté, s'intéressait à la générativité de la phrase, une étude complémentaire qui réfléchit sur l'émergence de la première phrase dans une œuvre. Le même regard peut être posé sur *Salammbô* et permettre une meilleure appréciation de l'angoisse et de la lassitude qui s'emparaient si souvent de Flaubert lorsqu'il rédigeait le roman²⁴⁷. Lorsque Dobrovsky oppose au rapport de concaténation benvenistien celui du principe d'«autogenèse du

²⁴⁵ *Ibid.*, p.137

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 148

²⁴⁷ G. Flaubert, *op.cit.*, p. IV : « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage. »

texte²⁴⁸» duquel émane le discours littéraire, allant jusqu'à proposer que le début de la littérature soit tributaire de la phrase incipit, transposée dans un contexte flaubertien, cette notion vient corroborer la corrélation qui existe entre la première et la dernière phrase du roman²⁴⁹. Par ailleurs, « C'était Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Halmicar » n'est pas non plus une phrase qui surprendrait *a priori*, n'eût été le fait qu'elle occupe l'espace d'un paragraphe.

Parallèlement à cette idée de générativité de la phrase, Laurent Jenny propose une autre façon d'appréhender le rythme et le réalise dans une perspective temporelle. On retiendra en l'occurrence la tension²⁵⁰ qui l'anime, une dynamique qui traduit en fin de compte un mouvement rétroprospectif :

Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle. Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle, mais le champ de présomptions qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que, avant d'être hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées [...], c'est ce double mouvement de « proposition » et de « restitution » qu'une rhétorique tardive a cherché à cerner à travers les notions de « protase » et d'« apodose » sans toujours leur donner un contenu matériel très précis, tant il est vrai qu'« anticipation » et « résolution » ne cessent de s'entrecroiser dans le développement de la

²⁴⁸ Serge Doubrovsky, « Littérature : générativité de la phrase », dans *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Didier, 1971, p.156: « Tout se passe, dans le discours littéraire, comme si la dernière phrase terminait et résolvait la première, l'œuvre entière constituant, pour ainsi dire, les modulations d'une phrase immense et unique. »

²⁴⁹ *Ibid.*, p.161.: « La fonction de la dernière phrase épuise et épouse le fonctionnement de la première. »

²⁵⁰ L. Jenny, « La phrase et l'expérience du temps » dans *Poétique 20* (79), Paris, 1989 sept., p. 281 :
 « Une phrase est donc tendue vers sa fin, qui est aussi son point de constitution. [...] La phrase doit se devancer comme achevée pour commencer. C'est cette anticipation de sa fin, cette abstraction de son temps de constitution qui lui permet d'être [...] »

phrase et jusqu'au point final. Ainsi la phrase, à moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle)²⁵¹.

En fait la temporalité de la phrase s'inscrit dans le présent, et ce, invariablement de la projection adoptée. Un présent en outre imaginaire dans la mesure où la représentation de la réalité est toujours fictive dans le discours littéraire, une représentation de toutes les façons réduite vu les limites langagières de l'interlocuteur. « L'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé, et voilà pourquoi elle est toujours à refaire ²⁵²» de rappeler Flaubert.

La phrase devient par sa manifestation un engagement, une exploration nourrie par le concours de plusieurs imaginaires²⁵³. Flaubert engage sa prose dans une rêverie et donne ainsi libre cours à son « émotion plastique²⁵⁴».

Frier-Wantiez envisage même *Salammbô* dans une perspective fantastique afin d'examiner la démarche esthétique de l'œuvre. L'étude semble a priori s'écarter de l'analyse des marques stylistiques de la phrase étant donné que l'orientation est plutôt sémiotique. Pourtant, ce regard nouveau²⁵⁵ révèle d'autres pistes de lecture et permet d'interroger finalement ces phrases qui

²⁵¹ *Ibid.* p.280

²⁵² A. Green, *Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed*, London, 1982, Cambridge University Press, p.117

²⁵³ G. Flaubert, *op.cit.*, p.14 : (*Jacques Suffel qui cite André Gide dans la préface du roman*) « Par horreur de la réalité quotidienne, il s'est épris surtout ici de ce qui en différait. Croit-il vraiment avec Théophraste que les escarboucles soient formées de l'urine de lynx? Certes non! mais il se réjouit de ce qu'un texte de Théophraste l'autorise à feindre d'y croire ; et ainsi du reste »

²⁵⁴ *Ibid.*, p.14

²⁵⁵ M. Frier-Wantiez, *Sémiotique du fantastique : Analyse texte de Salammbô*, Bern, Lang, p.7: « La lecture du fantastique et la mise à nu de ses procédures nous a fait toucher du doigt la pertinence de ce qu'affirmait Freud : le fantastique, c'est l'intimité qui fait surface et qui dérange. »

paraissaient rebelles à toute grille d'analyse. La prémisse d'une fantastique du langage dans *Salammbô* engage la problématique au vif de la dualité de cette prose²⁵⁶. C'est une interrogation sur les mécanismes internes du texte en l'abordant sous l'angle de l'énonciation où le langage correspond plutôt à une action qu'à un échange. Aussi l'élocution tant des personnages que du narrateur sera-t-elle envisagée. La tension de la phrase dont il était question dans l'étude de Laurent Jenny y trouve écho, les phrases de Flaubert souscrivant en grande partie à une dichotomie dénotation/connotation qui pose le poids de la signification aux chutes de la phrase²⁵⁷.

Ailleurs, il sera question du rôle des embrayeurs dans la correspondance et la cohésion des faits, mettant ainsi plus en évidence la présence d'une parole romanesque livrée à un interlocuteur. Les points de vue de narration et l'exploitation des temps du récit plongeront en outre la réflexion sur *Salammbô* sous le signe de la métacommunication²⁵⁸. La propulsion du récit émanant de l'imparfait qui place d'emblée le roman dans un contexte d'énonciation, l'oralité dans *Salammbô* y est évoquée comme étant une « instance élocutive textuelle²⁵⁹ » pour souligner sa vocation pragmatique. C'est ainsi qu'au-delà de

²⁵⁶ *Ibid.*, p.8 : « Dans un fantastique du langage, il n'y a pas de création d'un monde de monstres, mais d'un monde clos, proprement linguistique, dans le quel le langage se souligne et renvoie à lui-même. »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 104 : « C'est en effet la dernière séquence qui donne la charge sémantique positive de la phrase, la fin étant le temps fort par excellence, une sorte de point d'orgue. »

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 168: « métacommuniquer, c'est émettre un acte de parole ou acte illocutif dont l'objet de référence appartient lui-même au registre de communication, c'est-à-dire qu'il est aussi un acte de communication, un acte de langage. »

²⁵⁹ *Ibid.*, p.165. « Cette instance textuelle consiste à signaler au lecteur que ce qui

l'ironie notée dans les dialogues, le conditionnel, les divers types de discours, leur imbrication, s'inscrit une volonté esthétique de renouvellement, la lisibilité étant fonction de la variété des procédés impliqués mais aussi de la valeur perlocutive²⁶⁰ du récit, l'analyse du discours dans *Salammbô* ayant effectivement démontré que « c'est la perlocution qui fonctionne comme élément générateur du récit.²⁶¹ »

Cressot concluait qu' « un style comme celui de Flaubert est un monde dont on ne donnera de définition totale sans s'appuyer sur de nombreux travaux portant sur les détails²⁶² ». Les limites d'une stylistique de la phrase reposent essentiellement sur le fait qu'à l'instar de son ouvrage *Le Style et ses techniques*, l'application d'une grille résulte en un inventaire hétéroclite de procédés alors qu'une étude ponctuelle, telle « La liaison des phrases dans *Salammbô* », renseigne davantage sur l'esthétique de l'auteur, tout en mettant en relief les tendances phrastiques présentes. Ce chevauchement participe à l'horizon que Molinié confère à la stylistique : « Descriptive et interprétative à la fois, interprétative pour pouvoir significativement décrire, et descriptive pour pouvoir rigoureusement dessiner les axes d'une esthétique verbale²⁶³ ». C'est justement dans la mesure où la phrase littéraire renvoie à une parole énoncée par un narrateur particulier ou un protagoniste qu'il est difficile d'adopter un moule qui puisse convenir à l'ensemble de l'œuvre. Molinié entérine par ailleurs

va être énoncé est un récit littéraire, une fable ou une même conte. »

²⁶⁰ *Ibid.*, p.187 : « Le perlocutoire est l'obtention de certains effets par la parole »

²⁶¹ *Ibid.*, p.193.

²⁶² M. Cressot, *op.cit.*, p.93

²⁶³ G. Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, p.208.

l'exploitation de plusieurs modèles²⁶⁴ pour mener à bien le volet interprétatif d'une analyse stylistique et confirme que :

[La] stylistique s'appréhende donc moins comme une totalité matérielle, ou comme un territoire effectivement balisé et composé de tant d'éléments fixes, isolables et séparables, que plutôt comme un étant actif, si l'on peut dire, un dynamisme, un mouvement, des dispositifs en action : n'importe quel fait de syntaxe, de morphologie, de vocabulaire, d'énonciation ou d'anaphore peut entrer dans une combinaison qui établit et anime le fonctionnement d'un texte à régime de littérature²⁶⁵.

Aussi l'utilité de la démarche descriptive adoptée en annexe (Cf. Découpage rythmique) a-t-elle connu une portée limitée dans la mesure où outre la diversité des mécanismes exploités pour fragmenter la phrase, la grille ne permettait pas de dégager d'autres caractéristiques inhérentes à la prose flaubertienne . L'anticonformisme²⁶⁶ de la prose flaubertienne semble ainsi l'écho de cette folie syntaxique²⁶⁷ énoncée par Barthes. De plus, la mesure des groupes rythmiques devenait accessoire par rapport à l'intuition pressentie du rythme flaubertien. En revanche, il faut noter que le rayonnement qu'apporta le découpage selon Van Rutten confirma que l'exercice ne pouvait être qu'une stylistique de la parole et que Flaubert, en tant qu'auteur, s'affirmait effectivement comme «un expérimentateur de la langue²⁶⁸». En fait, la démarche descriptive appliquée à une stylistique de la phrase comporte le risque de restreindre sa dimension interprétative à la portée des éléments linguistiques repérés, faisant en sorte que d'autres paramètres sous-jacents à la phrase ne soient pas souvent analysés de

²⁶⁴ *Ibid.*, p.203 acceptables pour un même texte.

²⁶⁵ *Ibid.* p.203

²⁶⁶ G. Gésinger, *op.cit.*, p.174 : « Ainsi la poétique flaubertienne crée dans le roman les espacements, les écarts, les différences qui n'existent plus dans un monde gagné par l'homogène, par l'égalité »

²⁶⁷ R. Barthes, *Fragments*, Paris, Seuil, 1977, p.10 : « n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place -et ne la trouve pas – ou trouve une place fautive qui lui est imposée par la langue. »

²⁶⁸ Van Rutten , *op.cit.*, p.IV

peur de s'écarter de l'immanence du texte. Surtout dans le cas de *Salammbô* où la connotation symbolique est forte, l'adoption d'une grille unique est préjudiciable à l'appréciation de l'œuvre, en témoignent les descriptions spatio-temporelles aux apparences anodines qui constituent en fait des forces structurantes du récit. C'est ainsi que l'on avait pu souligner le parallélisme Salammbô/lune²⁶⁹ au début du troisième chapitre mais également l'association Mâtho/soleil au moment où il rendait son dernier soupir, ce que n'eût pas autorisé une méthodologie fidèle et cohérente. La démarche que recommande Barthes n'est pas non plus à privilégier :

On peut pourtant imaginer que la stylistique, qui ne s'est jusqu'ici préoccupée que d'écarts et d'expressivités – autrement dit d'*individuations* verbales, idiolectes d'auteur -, change radicalement d'objet et s'attache essentiellement à dégager et à classer des modèles (des patterns) de phrases, des clausules, des cadences, des armatures, des structures profondes; en un mot que la stylistique devienne à son tour transformationnelle; du même coup elle cesserait d'être un canton mineur de l'analyse littéraire (réduite à quelques constantes individuelles de syntaxe et de lexique) et, dépassant l'opposition du fond et de la forme, deviendrait un instrument de classement idéologique; car, ces modèles trouvés, on pourrait à chaque fois, le long de la plage du texte, mettre chaque code *ventre en l'air*²⁷⁰.

Une telle approche, pareille à la *Psychologie des styles*, de Morier aurait tendance à engager le lecteur dans une recherche de modèles au lieu d'interroger davantage les textes. *Salammbô* ne se prête pas à une grille unique.

²⁶⁹ G. Flaubert, *op.cit.*, p.65 « La lune se levait ... »; *il faut également citer la phrase qui conclut le chapitre « En Campagne » où la clausule comparative a priori arbitraire s'avère intentionnelle* p. 218 : « Ils restaient en bas, les yeux levés sur la dernière terrasse; ils attendaient Salammbô, et durant des heures ils criaient contre elle, comme des chiens qui hurlent après la lune »; *dans la description de Salammbô à la fin du roman*, p.362 : « [...] une zone toute bleue serrant sa taille laissait voir ses deux seins, par deux échancrures en forme de croissant. »

²⁷⁰ R. Barthes, *S/Z*, *op.cit.*, p.98.

Il faut plutôt adopter une méthode qui repose sur la pertinence de la phrase et se demander effectivement « comment un énoncé peut être pertinent sans être vrai » et « comment concevoir ce qui n'existe pas ²⁷¹ ». Une telle réflexion épouse la thèse exprimée dans le recueil *Littérature et réalité* dans lequel outre l'exercice de camouflage qui motive le réalisme²⁷², *Salammbô* semble correspondre au second type de littérature réaliste, à savoir « un discours fondé sur la particularisation et la cohérence, qui n'a donc de 'réaliste' que le nom²⁷³ ». Reboul, à ce sujet, y ajouterait certainement le commentaire que « le contexte n'est pas donné mais choisi, énoncé après énoncé : au début de chaque processus interprétatif, la mémoire du système déductif contient un ensemble initial d'assomptions qui serviront de prémisses.²⁷⁴ » L'examen de l'efficacité du discours flaubertien et des effets langagiers qui lui sont intrinsèques recourt ainsi davantage à une matrice communicationnelle dans laquelle coexistent l'énonciation et la pragmatique.

Flaubert laisse entrevoir une stylistique de l'oralité qui se veut plurielle et dynamique. Son discours conduit son lectorat dans les abîmes de la lecture et de l'écriture. La phrase littéraire, pareille à *Salammbô*, demeure un mirage que l'on ne perçoit que par fragments tant la phrase est surdéterminée. Compromis entre

²⁷¹ Anne Reboul, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, P.U.N., 1992, p. 36.

²⁷² R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p.9 : « Le réalisme [...] a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent [...] Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas. »

²⁷³ *Ibid.*, p.9

²⁷⁴ Anne Reboul, *op.cit.*, p. 19.

une recherche pointue où l'application rigoureuse d'une méthode entraîne l'occultation d'autres aspects et cette soif d'exhaustivité qui rappellent les périls de Bouvard et Pécuchet, le fragment est en outre la notion qui contribuerait le mieux à la lisibilité de la stylistique²⁷⁵. En fait, la prose flaubertienne permet de mettre en relation les postulats esthétiques que Barthes revendiquait à la fois dans les œuvres et dans les analyses.

Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du « concret » : [...] le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle; mais entrée d'un réseau à mille entrées; suivre cette entrée c'est viser au loin; non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venus d'autres textes, d'autres codes); c'est enfin, dans l'écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression et observer de la sorte la réversibilité des structures dont est tissé le texte; [...] commenter pas à pas, c'est par force renouveler des entrées du texte, c'est éviter de le structurer de trop, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait: c'est étoiler le texte au lieu de ramasser.²⁷⁶

Les fragments deviennent ainsi autant de brèches et de systèmes associatifs qui peuvent interpeler le chercheur et le lecteur, et les intéresser à l'interactivité du Web. La perspective hypertextuelle permet d'engager une lecture plurielle²⁷⁷ sensible au texte scriptible que constitue *Salammbô*. Tracer

²⁷⁵ P. Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique » dans *Littératures*, 13-16, 1974, p.118 : « montrer que (le texte pluri-stratifié) est un carrefour de normes, un surcodage, une hiérarchie flottante de normes dont certaines sont données et d'autres construites (...) il s'agit de préciser et d'étudier des modes de fonctionnement réglés, et la distribution dans le texte de sous-ensembles homogènes de marques formelles »

²⁷⁶ R. Barthes, *S/Z*, *op.cit.*, p.17

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 20 : « il faut que la lecture soit aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée : la version « première » d'une lecture doit pouvoir être sa version dernière comme si le texte était reconstitué pour finir son artifice de continuité du signifiant étant alors pourvu d'une figure supplémentaire : le glissement.»

« le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations ²⁷⁸ » telle était notre démarche.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.18

7.2. Le fragment , instrument de lisibilité, le web son médium

Une problématique de la lecture appliquée au cas de Flaubert se réalise par le truchement de l'écriture, tant la dichotomie écriture-lecture chez Flaubert renvoie à une concordance des deux entités.

La lecture cependant ne consiste pas arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les «fautes» de son lecteur, elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte)²⁷⁹

Lire Flaubert implique ainsi une lecture à travers le filtre flaubertien qu'est son écriture²⁸⁰; entreprendre la lecture de *Salammbô*, s'avancer dans la fiction qu'il bâtit à partir de l'histoire de Carthage. Une première lecture s'impose, soit celle de l'interprétation romanesque de cette tranche de l'Antiquité. C'est une lecture qui s'effectue pas à pas et qui se confronte aux libertés que s'autorise Flaubert durant son adaptation. La seconde, en revanche, est celle d'une démarche critique à deux volets qui permet au lecteur d'intervenir directement dans la lecture d'une œuvre et de proposer sa propre appréciation²⁸¹ de l'œuvre, de l'éclairer à sa manière. C'est dans cette perspective que le fragment et

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁰ Jean Rousset, *op.cit.*, p. 150 : «Tout se passe comme si Flaubert ne pouvait se résoudre à rapprocher dans son texte ceux que sa passion des distances tient si constamment éloignés; le seul dialogue direct qu'il leur concède, il l'interrompt; la seule étreinte qu'il leur accorde, il la raconte privativement, déroband la proximité et maintenant l'éloignement grâce aux détours du récit latéral »

²⁸¹ R. Barthes, *op.cit.*, p.10: « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »

l'hypertexte sont présentés en tant que nouvelles grilles de lecture pertinentes à l'exploration de la prose dans *Salammbô*.

Le fragment, tel que l'exprime Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* est à la fois « fantasme de discours », « figure de la dérive », « espaces d'une vie ». Procédant par accumulation, la définition ultime qu'on puisse lui attribuer est celle d' «une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au 'développement', s'opposerait le 'ton', quelque chose d'articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le timbre.²⁸²»

Ce timbre est pris en charge dans le contexte flaubertien par l'oralité qu'épouse le rythme de sa prose. Le fragment s'avère propice à rendre compte du style particulier qui caractérise la prose flaubertienne, et autorise les lectures plurielles qui permettent d'éclairer davantage l'œuvre. On pourrait par ailleurs postuler que le fragment est la structure qui assure le mieux la lisibilité d'un texte littéraire. En effet, dans la mesure où pareil texte correspond à « un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente », *Salammbô* s'inscrit dans la lignée des textes scriptibles²⁸³ dont l'évaluation consiste à exposer leur pluralité : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.²⁸⁴ ». De plus, l'oralité qui anime la prose flaubertienne émane des systèmes de correspondances inscrits dans cette prose et que seule une

²⁸² *Id.*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 98.

²⁸³ R. Barthes., p.10.

²⁸⁴ *Ibid.* p.11.

structure fragmentée, étoilée peut mettre en évidence sans perturber la lecture en cours. Car, c'est le moins qu'on puisse dire, *Salammbô* n'est pas un texte facilement accessible : les assises de la narration sont lointaines, le vocabulaire déconcerte en raison de son exotisme et laisse le lecteur indécis quant aux mots dont il devrait chercher la signification, la portée symbolique de l'intrigue trop implicite pour soutenir l'attention du lecteur, etc. La version annotée et commentée de *Salammbô*²⁸⁵ et les nombreuses études sur l'œuvre devraient suffire pour témoigner de cette difficulté. Mais les nombreux miroitements de l'œuvre étaient en outre annoncés dans la description finale de l'héroïne :

Des chevilles aux hanches, elle était prise dans un réseau de mailles étroites imitant les écailles d'un poisson et qui luisaient comme de la nacre; [...] des pendeloques d'escarboucles en cachaient les pointes. Elle avait une coiffure fait avec des plumes de paon étoilées de pierreries²⁸⁶.

L'hypertexte rentre dans la foulée du fragment et propose au lecteur un espace dans lequel il participe à une « lecture-en-compréhension²⁸⁷ ». À titre d'exemple, l'édition commentée de *Salammbô* convertie en hypertexte (cf. *La lecture hypertextuelle du « Festin »* in <http://michelcimpaye.ca/salammbô>) jouirait d'une meilleure lisibilité par le simple rapprochement visuel des commentaires du texte en cours. Le lecteur peut, en plaçant le pointeur de sa souris, voir simultanément le texte en cours ainsi que le contenu de la note. Par ailleurs, au-delà de la numérisation des textes littéraires, l'adoption du Web comme nouveau médium de lecture engagerait davantage le lecteur²⁸⁸. Au sentiment d'infériorité ou de

²⁸⁵ L'édition Garnier Flammarion comprend 999 commentaires

²⁸⁶ G. Flaubert, *op.cit.*, p.362

²⁸⁷ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p.54

²⁸⁸ R. Barthes, *SZ, op.cit.*, p.10 :

passivité que peut ressentir tout lecteur confronté à un texte donné, s'inscrit une nouvelle dimension dans laquelle le lecteur est plus dynamique. Aussi pourrait-il, en cours de lecture, entreprendre une étude de concordance qui tiendrait compte d'un mot ou groupe de mots spécifiques sans se limiter aux occurrences répertoriés par Carlut dans son étude. De même, serait-il plus aisé d'exploiter l'adaptation de la version manuscrite que Wetherill proposa du « Festin » si l'étude était numérisée. De nos jours heureusement, une telle interaction est possible depuis l'avènement des portails littéraires²⁸⁹, lesquels sont venus exaucer le vœu que nourrissait Barthes :

J'imagine une critique antistructurale; elle ne rechercherait pas l'ordre mais le désordre de l'œuvre; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une encyclopédie (...) Comme encyclopédie, l'œuvre exténuée une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie.²⁹⁰

Pour ce faire, les sites sérieux dédiés à l'œuvre de l'auteur constituent des références²⁹¹ incontournables pour quiconque s'intéresse aux travaux entrepris sur Flaubert.

Tout livre est une impression – tenace et passagère.

« remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu, le faire recueillir, avant même d'en parler, par le paradigme infini de la différence, le soumettre d'emblée à une typologie fondatrice, à une évaluation. Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut-être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte. »

²⁸⁹ <http://www.lettres.net> ou <http://www.portail.lettres.net/>

²⁹⁰ R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, *op.cit.*, p. 151.

²⁹¹ Deux références clés : <http://www.univ-rouen.fr/flaubert/> et [http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Gustave Flaubert](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Gustave_Flaubert)

Tout livre est un passeur.

À partir du moment où, pour la première fois, nous ouvrons le premier livre, nous entreprenons une suite de passages qui n'aura plus de fin. Un livre ouvre sur un autre livre, s'emplit d'échos, références, renvois; nous passons notre vie à dériver d'ouvrages en ouvrages, toujours entre deux encres. Entre deux eaux. Deux traversées.

Tout livre est bifur [...] où l'on découvre non pas le livre que l'on cherchait à lire mais celui qu'on ne cherchait pas²⁹²

soutient Calle-Gruber. La dérive qu'engendre cette démarche transforme le lecteur en chercheur. Le portail de l' *Agora* permet ainsi de renouer directement avec, entre autres, la réception de l'œuvre et d'avoir une idée des réflexions qui préoccupaient l'auteur durant la rédaction de *Salammbô*. En cliquant sur un autre lien²⁹³, le lecteur serait rapidement informé des dernières recherches et travaux sur Flaubert. L'hypertexte permettrait par exemple d'illustrer la dimension intrinsèque à l'oralité flaubertienne qu'est la ponctuation.

On pense à ce que dit Flaubert, de la phrase qui n'est jamais finie, de la difficulté à faire dévaler les phrases les unes sur les autres, à dévisser les joints. L'atténuation des signes démarcatifs trouverait ici son sens, dans la volonté d'un style uni²⁹⁴.

Parallèlement, il serait plus facile de poursuivre la réflexion sur le sujet et d'examiner les études récentes maintenant placées sur le web²⁹⁵. Il faut souligner également que lisibilité et flexibilité sont fonction de la présentation qu'adoptent les sites. Ainsi remarque-t-on qu'avec le site de Guinot, une page

²⁹² M. Calle-Gruber, « Entre deux encres : le livre écho » dans *Le Livre. De Gutenberg à la carte à puce*, New York, Legas, 1996, p.73.

²⁹³ <http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/bulletin1.html>

²⁹⁴ Yvan Leclerc, « Ponctuation de Flaubert » dans *Flaubert, l'autre pour Jean Bruneau*, Paris, PUL, 1989, p.146.

²⁹⁵ <http://www.fabula.org>

web a été dédiée à chaque chapitre du roman²⁹⁶, ce qui en facilite la lecture et permet d'interroger un chapitre en profondeur ou d'invoquer plusieurs chapitres simultanément afin d'établir certains parallélismes. Notre approche aura été de fragmenter l'étude de telle manière qu'une orientation de lecture soit présente mais que l'internaute puisse opérer un choix et lire les sections dans un autre qui répond plutôt à ses besoins. Conscients que le temps de visite moyen sur un site ne dépasse les dix minutes et qu'il est important de ménager l'internaute tant en matière de lisibilité²⁹⁷ que d'accessibilité. C'est à cette fin que plusieurs grilles d'analyse ont été consignées en annexes et que l'étude a été investie d'une vocation démonstrative, surtout lorsque les travaux cités n'étaient pas à la portée du lecteur. En outre, d'autres sites connexes ont été inclus afin d'engager l'internaute dans une expérience interactive et l'entraîner dans une dérive littéraire. « Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. À propos d'un mot ou d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures ou des rêveries sans fin²⁹⁸ » expliquait Flaubert dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie. La représentation hypertextuelle de la littérature incite justement le lecteur virtuel à lui emboîter le pas durant un moment et de plonger dans une autre rêverie. Ayant à notre tour fragmenté *Salammbô* pour mieux l'interroger et présenter l'esthétique de Flaubert, les pistes retenues ont elles-mêmes été commentées et le tout présenté sur Internet afin de garder la réflexion ouverte.

²⁹⁶ <http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/Salammbô1.html>

²⁹⁷ Cf. <http://www.redaction.be>

²⁹⁸ P.-M. de Biasi, « L'esthétique référentielle. Remarques sur les Cahiers de travail de Gustave Flaubert » dans *Flaubert, l'autre pour Jean Bruneau*, *op.cit.*, p. 22.

8. ANNEXE

Découpage rythmique

- Le découpage du « Festin » suit la grille proposée par Pierre Van Rutten²⁹⁹ où :

/ renvoie à un groupe rythmique;

// désigne un groupe rythmique suivi d'une virgule;

/// caractérise un groupe rythmique suivi d'une ponctuation forte

- Les phrases de ce premier chapitre ont été ensuite numérotées pour en faciliter le repérage, avec la mention [P] pour désigner le début de chaque paragraphe.

- Par ailleurs, conscient de l'importance qu'occupe le rythme dans la prose flaubertienne et de la pratique du « gueuloir » comme mesure de musicalité des phrases, il m'a semblé opportun d'intégrer les éditions du Livraphone, que le découpage proposé ci-dessous ne soit pas fonction de ma lecture exclusivement mais tienne compte également de l'articulation adoptée par les lecteurs du texte.

- Finalement, la distinction représentée par les couleurs bleu et rouge consiste à isoler dans la syntaxe simple (en bleu) - laquelle inclut les monorhèmes, les dirhèmes, les phrases nominales, les phrases à verbe de sémantisme vide et les phrases simples - les phrases simples (en rouge). La couleur noire renvoie à la syntaxe complexe.

1. [P] C'était à Mégara, // faubourg de Carthage, // dans les jardins d'Hamilcar. ///
2. [P] Les soldats / qu'il avait commandés en Sicile / se donnaient un grand festin / pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Éryx, /// et comme le maître était absent / et qu'ils se trouvaient nombreux, // ils mangeaient et ils buvaient en pleine liberté. ///
3. [P] Les capitaines, // portant des cothurnes de bronze, // s'étaient placés dans le chemin du milieu, // sous un voile de pourpre à franges d'or, // qui s'étendait depuis le mur des écuries / jusqu'à la première terrasse du palais; /// le commun des soldats était répandu sous les arbres, // où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, // pressoirs, // celliers, // magasins, // boulangeries et arsenaux, // avec une cour pour les éléphants, // des fosses pour les bêtes féroces, // une prison pour les esclaves. ///

²⁹⁹ P. Van Rutten, *op.cit.*, p.14

4. [P] Des figuiers entouraient les cuisines;/// un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, // où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers : /// des vignes, // chargées de grappes, // montaient dans le branchage des pins : /// un champ de roses s'épanouissait sous des platanes; /// de place en place sur des gazons, // se balançait des lis;/// un sable noir, // mêlé à de la poudre de corail, // parsemait les sentiers, // et, // au milieu, // l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre / comme une double colonnade d'obélisques verts.///
5. [P] Le palais, // bâti en marbre numidique tacheté de jaune, // superposait tout au fond, // sur de larges assises, // ses quatre étages en terrasses.///
6. Avec son grand escalier droit en bois d'ébène, // portant / aux angles de chaque marche / la proue d'une galère vaincue, // avec ses portes rouges écartelées d'une croix noire, // ses grillages d'airain / qui le défendaient en bas des scorpions, // et ses treillis de baguettes dorées / qui bouchaient en haut ses ouvertures, // il semblait aux soldats, // dans son opulence farouche, // aussi solennel / et impénétrable que le visage d'Hamilcar.///
7. [P] Le Conseil leur avait désigné sa maison / pour y tenir ce festin; // les convalescents / qui couchaient dans le temple d'Eschmoûn, // se mettant en marche dès l'aurore, // s'y étaient traînés sur leurs béquilles.///
8. À chaque minute, // d'autres arrivaient.///
9. Par tous les sentiers, // il en débouchait / incessamment //, comme des torrents / qui se précipitent dans un lac.///
10. On voyait / entre les arbres / courir les esclaves des cuisines, // effarés / et à demi nus; /// les gazelles / sur les pelouses / s'enfuyaient en bêlant; /// le soleil se couchait, // et le parfum des citronniers rendait encore plus lourde l'exhalaison de cette foule en sueur.///
11. [P] Il y avait là des hommes de toutes les nations, // des Ligures, // des Lusitaniens, // des Baléares, // des Nègres / et des fugitifs de Rome.///
12. On entendait, // à côté du lourd patois dorien, // retentir les syllabes celtiques / bruisantes comme des chars de bataille, // et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, // âpres comme des cris de chacal.///
13. Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, // l'Égyptien à ses épaules remontées, // le Cantabre à ses larges mollets.///
14. Des Cariens balançaient / orgueilleusement / les plumes de leur casque, // des archers de Cappadoce s'étaient peints avec des jus d'herbes de larges fleurs sur

- le corps, // et quelques Lydiens/ portant des robes des femmes/ dînaient/ en pantoufles/ et avec des boucles d'oreilles.///
15. D'autres, // qui s'étaient/ par pompe/ barbouillés de vermillon, // ressemblaient à des statues de corail.///
16. [P] Ils s'allongeaient sur les coussins, // ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, // ou bien, // couchés sur le ventre, // ils tiraient à eux les morceaux de viande, // dans la pose pacifique des lions/ lorsqu'ils dépècent leur proie.///
17. Les derniers venus, // debout contre les arbres, // regardaient les tables basses/ disparaissant à moitié sous les tapis d'écarlate, // et attendaient leur tour.///
18. [P] Les cuisines d'Hamilcar n'étant pas suffisantes, // le Conseil leur avait envoyé des esclaves, // de la vaisselle, // des lits///; et l'on voyait/ au milieu du jardin, // comme sur un champ de bataille/ quand on brûle les morts, // de grands feux clairs/ où rôtissaient des bœufs.///
19. Les pains saupoudrés d'anis/ alternaient avec les gros fromages/ plus lourds que des disques, // et les cratères pleins de vin, // et les catinares pleins d'eau auprès des corbeilles/en filigrane d'or/ qui contenaient des fleurs.///
20. La joie de pouvoir enfin/ se gorger à l'aise dilatait tous les yeux/// : çà et là, // les chansons commençaient.///
21. [P] D'abord/ on leur servit des oiseaux à la sauce verte, // dans des assiettes d'argile rouge rehaussée de dessins noirs, // puis toutes les espèces de coquillages/ que l'on ramasse sur les côtes puniques, // des bouillies de froment, // de fève et d'orge, // et des escargots au cumin, // sur des plats d'ambre jaune.///
22. [P] Ensuite les tables furent couvertes de viande/// : antilope avec leurs cornes//, paons avec leurs plumes//, moutons entiers cuits au vin doux//, gigots de chamelles/ et de buffles, // hérissons au garum//, cigales frites/ et loirs confits.///
23. Dans des gamelles en bois de Tamrapanni/ flottaient, // au milieu du safran, // de grands morceaux de graisse.///
24. Tout débordait de saumure//, de truffes/ et d'assa foetida.///
25. Les pyramides de fruits s'éboulaient sur les gâteaux de miel///, et l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens/ à gros ventre et à soies roses/ que l'on engraisait avec du marc d'olives, // mets carthaginois en abomination aux autres peuples.///
26. La surprise des nourritures nouvelles/ excitait la cupidité des estomacs.///
27. Les Gaulois/ aux longs cheveux retroussés sur le sommet de la tête/ s'arrachaient les pastèques/ et les limons qu'ils croquaient avec l'écorce.////

28. Des Nègres/ n'ayant jamais vu de langoustes/ se déchiraient le visage/ à leurs piquants rouges.///
29. Mais les Grecs rasés, // plus blancs que des marbres, // jetaient/ derrière eux/ les épiluchures de leur assiette, // tandis que des pâtres du Brutium, // vêtus de peaux de loups, // dévoraient silencieusement //, le visage dans leur portion.///
30. [P] La nuit tombait.///
31. On retira le velarium étalé sur l'avenue de cyprès/ et l'on apporta des flambeaux.///
32. [P] Les lueurs vacillantes du pétrole/ qui brûlait dans des vases de porphyre/ effrayèrent, // au haut des cèdres, // les singes/ consacrés à la lune.///
33. Ils poussèrent des cris, // ce qui mit les soldats en gaieté.///
34. [P] Des flammes oblongues/ tremblaient sur les cuirasses d'airain.///
35. Toutes sortes de scintillements/ jaillissaient des plats incrustés de pierres précieuses.///
36. Les cratères, // à bordure des miroirs convexes, // multipliaient l'image élargie des choses ///; les soldats/ se pressant autour / s'y regardaient/ avec ébahissement/ et grimaçaient/ pour se faire rire.///
37. Ils se lançaient, // par-dessus les tables, // les escabeaux d'ivoire/ et les spatules d'or.///
38. Ils avalaient/ à pleine gorge/ tous les vins grecs/ qui sont dans des outres, // les vins de Campanie enfermés dans des amphores, // les vins des Cantabres/ que l'on apporte dans des tonneaux, // et les vins de jujubier, // de cinnamome /et de lotus.///
39. Il y en avait des flaques par terre/ où l'on glissait.///
40. La fumée des viandes/ montait dans les feuillages/ avec la vapeur des haleines.///
41. On entendait à la fois/ le claquement des mâchoires, // le bruit des paroles, // des chansons, // des coupes, // le fracas des vases campaniens/ qui s'écroulaient en mille morceaux, // ou le son limpide d'un grand plat d'argent.///
42. [P] A mesure qu'augmentait leur ivresse, // ils se rappelaient de plus en plus l'injustice de Carthage.///
43. En effet, // la République, // épuisée par la guerre, // avait laissé s'accumuler/ dans la ville/ toutes les bandes qui revenaient.///

44. Giscon, // leur général, // avait eu cependant la prudence de les renvoyer / les uns après les autres / pour faciliter l'acquittement de leur solde, // et le Conseil avait cru / qu'ils finiraient par consentir à quelque diminution. ///
45. Mais / on leur en voulait aujourd'hui / de ne pouvoir les payer. ///
46. Cette dette se confondait dans l'esprit du peuple / avec les trois mille deux cents talents euboïques / exigés par Lutatius, // et ils étaient, // comme Rome, // un ennemi pour Carthage. ///
47. Les Mercenaires le comprenaient; /// aussi leur indignation éclatait en menaces / et en débordements. ///
48. Enfin, // ils demandèrent à se réunir / pour célébrer une de leurs victoires, // et le parti de la paix céda, // en se vengeant d'Hamilcar / qui avait tant soutenu la guerre. ///
49. Elle s'était terminée contre tous ses efforts, // si bien que, // désespérant de Carthage, // il avait remis à Giscon / le gouvernement des Mercenaires. ///
50. Désigner son palais pour les recevoir, // c'était attirer sur lui quelque chose de la haine qu'on leur portait. ///
51. D'ailleurs la dépense devait être excessive; /// il la subirait presque toute. ///
52. [P] Fiers d'avoir fait plier la République, // les Mercenaires croyaient qu'ils allaient / enfin / s'en retourner chez eux, // avec la solde de leur sang dans le capuchon de leur manteau. ///
53. Mais leurs fatigues, // revues à travers les vapeurs de l'ivresse, // leur semblaient prodigieuses / et trop peu récompensées. ///
54. Ils se montraient leurs blessures, // ils racontaient leurs combats, // leurs voyages / et les chasses de leurs pays. ///
55. Ils imitaient le cri des bêtes féroces, // leurs bonds. ///
56. Puis / vinrent les immondes gageures; // ils s'enfonçaient la tête dans les amphores, // et restaient à boire, // sans s'interrompre, // comme des dromadaires altérés. ///
57. Un Lusitanien, // de taille gigantesque, // portant un homme / au bout de chaque bras, // parcourait les tables / tout en crachant du feu par les narines. ///
58. Des Lacédémoniens / qui n'avaient point ôté leurs cuirasses, // sautaient d'un pas lourd. ///
59. Quelques-uns s'avançaient / comme des femmes / en faisant des gestes obscènes; /// d'autres se mettaient nus pour combattre, // au milieu des coupes, // à la façon des gladiateurs, // et une compagnie de Grecs dansait autour d'un vase /

où l'on voyait des nymphes, // pendant qu'un nègre tapait avec un os de bœuf / sur un bouclier d'airain. ///

60. [P] Tout à coup, // ils entendirent un chant plaintif, // un chant fort et doux, // qui s'abaissait et remontait dans les airs / comme le battement d'ailes d'un oiseau blessé. ///
61. [P] C'était la voix des esclaves dans l'ergastule. ///
62. Des soldats, // pour les délivrer, // se levèrent d'un bond / et disparurent. ///
63. [P] Ils revinrent, // chassant au milieu des cris, // dans la poussière, // une vingtaine d'hommes / que l'on distinguait à leur visage plus pâle. ///
64. Un petit bonnet de forme conique, // en feutre noir, // couvrait leur tête rasée; /// ils portaient tous les sandales de bois / et faisaient un bruit de ferrailles / comme des chariots en marche. ///
65. [P] Ils arrivèrent dans l'avenue des cyprès, // où ils se perdirent / parmi la foule, // qui les interrogeaient. ///
66. L'un d'eux était resté à l'écart, // debout. ///
67. À travers les déchirures de sa tunique / on apercevait ses épaules rayées / par de longues balafres. ///
68. Baissant le menton, // il regardait autour de lui avec méfiance / et fermait un peu ses paupières / dans l'éblouissement des flambeaux; /// mais quand il vit / que personne de ces gens armés ne lui en voulait, // un grand soupir s'échappa de sa poitrine: /// il balbutiait, // il ricanait, // sous les larmes claires / qui lavaient la figure; /// puis il saisit / par les anneaux / un canthare tout plein, // le leva droit en l'air / au bout de ses bras / d'où pendaient des chaînes, // et alors regardant le ciel / et toujours tenant la coupe, // il dit: ///
- « Salut d'abord à toi, // Baal-Eschmoûn libérateur, // que les gens de ma patrie appellent Esculape! /// et à vous, // Génies des fontaines, // de la lumière et des bois! /// et à vous, // Dieux cachés sous les montagnes / et dans les cavernes de la terre! /// et à vous, // hommes forts aux armures reluisantes, // qui m'avez délivré! /// »
69. [P] Puis il laissa tomber la coupe / et conta son histoire . ///
70. On le nommait Spendius. ///
71. Les Carthaginois l'avaient pris à la bataille de Égineuses, // et parlant grec, // ligure / et punique, // il remercia / encore une fois / les Mercenaires; /// il leur baisait les mains; /// enfin, // il les félicita du banquet, // tout en s'étonnant de n'y pas apercevoir les coupes de la Légion sacrée. ///

72. Ces coupes, // portant une vigne en émeraude / sur chacune de leurs six faces en or, // appartenait à une milice / exclusivement composée des jeunes patriciens, // les plus hauts de taille. ///
73. C'était un privilège, // presque un honneur sacerdotal; /// aussi rien des trésors de la République n'était plus convoité des Mercenaires. ///
74. Ils détestaient la Légion à cause de cela, // et on en avait vu qui risquaient leur vie / pour l'inconcevable plaisir d'y boire. ///
75. Donc ils commandèrent / d'aller chercher les coupes. ///
76. Elles étaient en dépôt chez les Syssites, // compagnies de commerçants / qui mangeaient en commun. ///
77. Les esclaves revinrent. ///
78. À cette heure, // tous les membres des Syssites dormaient. ///
79. [P] « Qu'on les réveille! /// » répondirent les Mercenaires. ///
80. [P] Après une seconde démarche, // on leur expliqua qu'elles étaient enfermées dans un temple. ///
81. [P] « Qu'on l'ouvre! /// » répliquèrent-ils. ///
82. [P] Et quand les esclaves, // en tremblant, // eurent avoué / qu'elles étaient entre les mains du général Giscon, // ils s'écrièrent: ///
83. [P] « Qu'il les apporte! /// »
84. [P] Giscon, // bientôt, // apparut au fond du jardin / dans une escorte de la Légion sacrée. ///
85. Son ample manteau noir, // retenu sur sa tête à une mitre d'or constellée de pierres précieuses, // et qui pendait tout à l'entour / jusqu'aux sabots de son cheval, // se confondait, // de loin, // avec la couleur de la nuit. ///
86. On n'apercevait que sa barbe blanche, // les rayonnements de sa coiffure / et son triple collier à larges plaques bleues / qui lui battait sur la poitrine. ///
87. [P] Les soldats, // quand il entra, // le saluèrent d'une grande acclamation, // tous criant: ///
88. [P] « Les coupes! /// Les coupes! /// »
89. [P] Il commença par déclarer / que, // si l'on considérait leur courage, // ils en étaient dignes. ///
90. La foule hurla de joie, // en applaudissant. ///

91. [P] Il le savait bien,/// lui/ qui les avait commandés là-bas/ et qui était revenu/ avec la dernière cohorte/ sur la dernière galère!
92. [P] « C'est vrai!/// C'est vrai!/// » disaient-ils.///
93. [P] Cependant,/// continua Giscon,/// la République avait respecté leurs divisions par peuples,/// leurs coutumes,/// leurs cultes;/// ils étaient libres/ dans Carthage!///
94. Quant aux vases de la Légion sacrée,/// c'était une propriété particulière.///
95. Tout à coup,/// près de Spendius,/// un Gaulois s'élança par-dessus les tables/ et courut droit à Giscon,/// qu'il menaçait en gesticulant avec deux épées nues.///
96. [P] Le général,/// sans s'interrompre,/// le frappa sur la tête de son lourd bâton d'ivoire:/// le Barbare tomba.///
97. Les Gaulois hurlaient,/// et leur fureur,/// se communiquant aux autres,/// allait emporter les légionnaires.///
98. Giscon haussa les épaules/ en les voyant pâlir.///
99. Il songeait/ que son courage serait inutile contre ces bêtes brutes,/// exaspérées.///
100. Il valait mieux/ plus tard/ s'en venger par quelque ruse;/// donc/ il fit signe à ses soldats/ et s'éloigna lentement.///
101. Puis,/// sous la porte,/// se tournant vers les Mercenaires,/// il leur cria/ qu'ils s'en repentiraient .///
102. Le festin recommença.///
103. Mais Giscon pouvait revenir,/// et cernant le faubourg qui touchait aux derniers remparts,/// les écraser contre les murs.///
104. Alors/ ils se sentirent seuls malgré la foule;/// et la grande ville qui dormait sous eux,/// dans l'ombre,/// leur fit peur,/// tout à coup ,/// avec ses entassements d'escaliers,/// ses hautes maisons noires/ et ses vagues dieux/ encore plus féroces que son peuple.///
105. Au loin,/// quelques fanaux glissaient sur le port,/// et il y avait des lumières/ dans le temple de Khamon.///
106. Ils se souvinrent d'Halmicar.///
107. Où était-il?//
108. Pourquoi les avoir abandonnés,/// la paix conclue?
109. Ses dissensions avec le Conseil/ n'étaient sans doute qu'un jeu pour les perdre.///

110. Leur haine inassouvie retombait sur lui/ et ils le maudissaient/ s'exaspérant les uns les autres/ par leur propre colère.///
111. À ce moment-là, // il se fit un rassemblement/ sous les platanes.///
112. C'était pour voir un nègre/ qui se roulait en battant le sol avec ses membres, // la prunelle fixe, // le cou tordu, // l'écume aux lèvres.///
113. Quelqu'un cria qu'il était empoisonné.///
114. Tous se crurent empoisonnés.///
115. Ils tombèrent sur les esclaves; // une clameur épouvantable s'éleva, // et un vertige de destruction tourbillonna sur l'armée ivre.///
116. Ils frappaient au hasard, // autour d'eux, // ils brisaient, // ils tuaient // : quelques-uns lancèrent des flambeaux dans les feuillages; /// d'autres/ s'accoudant sur la balustrade des lions, // les massacrèrent à coups de flèches; /// les plus hardis coururent aux éléphants, // ils voulaient leur abattre la trompe/ et manger de l'ivoire.///
117. [P] Cependant/ des frondeurs baléares qui, // pour piller plus commodément, // avaient tourné l'angle du palais, // furent arrêtés par une haute barrière faite en jonc des Indes.///
118. Ils coupèrent/ avec leurs poignards/ les courroies de la serrure/ et se trouvèrent alors sous la façade/ qui regardait Carthage, // dans un autre jardin rempli de végétations taillées.///
119. Des lignes de fleurs blanches, // toutes se suivant une à une, // décrivaient sur la terre couleur d'azur/ de longues paraboles, // comme des fusées d'étoiles.///
120. Les buissons, // pleins de ténèbres, // exhalaient des odeurs chaudes, // mielleuses.///
121. Il y avait des troncs d'arbres/ barbouillés de cinabre, // qui ressemblaient à des colonnes sanglantes.///
122. Au milieu, // douze piédestaux de cuivre/ portaient chacun une grosse boule de verre, // et des lueurs rougeâtres/ emplissaient confusément/ ces globes creux, // comme d'énormes prunelles/ qui palpitaient encore.///
123. Les soldats s'éclairaient avec des torches, // tout en trébuchant sur la pente du terrain, // profondément labouré.///
124. [P] Mais ils aperçurent un petit lac, // divisé en plusieurs bassins/ par des murailles de pierres bleues.///
125. L'onde était si limpide/ que les flammes des torches tremblaient jusqu'au fond, // sur un lit de cailloux blancs/ et de poussière d'or.///

126. Elle se mit à bouillonner, // des paillettes lumineuses glissèrent, // et de gros poissons, // qui portaient des pierreries à la gueule, // apparurent vers la surface. ///
127. Les soldats, // en riant beaucoup, // leur passèrent les doigts dans les ouïes / et les apportèrent sur les tables. ///
128. [P] C'étaient les poissons de la famille Barca. ///
129. Tous descendaient de ces lottes primordiales / qui avaient fait éclore l'œuf mystique / où se cachait la Déesse. ///
130. L'idée de commettre un sacrilège / ranima la gourmandise des Mercenaires; /// ils placèrent / vite / du feu sous des vases d'airain / et s'amuserent à regarder les beaux poissons se débattre / dans l'eau bouillante. ///
131. [P] La houle des soldats se poussait. ///
132. Ils n'avaient plus peur. ///
133. Ils recommençaient à boire. ///
134. Les parfums / qui leur coulaient du front / mouillaient de gouttes larges / leurs tuniques en lambeaux, // et s'appuyant des deux poings sur les tables / qui leur semblaient osciller comme des navires, // ils promenaient / à l'entour / leurs gros yeux ivres, // pour dévorer / par la vue / ce qu'ils ne pouvaient prendre. ///
135. D'autres, // marchant tout au milieu des plats / sur les nappes de pourpre, // cassaient / à coups de pied / les escabeaux d'ivoire / et les fioles tyriennes en verre. ///
136. Les chansons se mêlaient au râle des esclaves / agonisant parmi les coupes brisées. ///
137. Ils demandaient du vin, // des viandes, // de l'or. ///
138. Ils criaient / pour avoir des femmes. ///
139. Ils déliraient en cent langages. ///
140. Quelques-uns se croyaient aux étuves, // à cause de la buée / qui flottaient autour d'eux, // ou bien, // apercevant des feuillages, // ils s'imaginaient être à la chasse / et couraient sur leurs compagnons / comme sur des bêtes sauvages. ///
141. L'incendie de l'un à l'autre gagnait tous les arbres, // et les hautes masses de verdure, // d'où s'échappaient de longues spirales blanches, // semblaient des volcans qui commencent à fumer. ///

142. La clameur redoublait; // les lions blessés rugissaient dans l'ombre. ///
143. [P] 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. ///
144. Elle descendit le premier escalier / qui longeait obliquement le premier étage, // puis le second, // le troisième, // et elle s'arrêta sur la dernière terrasse, // au haut de l'escalier des galères. ///
145. Immobile et la tête basse, // elle regardait les soldats. ///
146. [P] Derrière elle, // de chaque côté, // se tenaient deux longues théories d'hommes pâles, // vêtus de robes blanches à franges rouges / qui tombaient droit sur leurs pieds. ///
147. Ils n'avaient pas de barbe, // pas de cheveux, // pas de sourcils. ///
148. Dans leurs mains étincelantes d'anneaux / ils portaient d'énormes lyres / et chantaient tous, // d'une voix aiguë, // un hymne à la divinité de Carthage. ///
149. C'étaient les prêtres eunuques du temple de Tanit, // que Salammbô appelait souvent dans sa maison. ///
150. [P] Enfin / elle descendit l'escalier des galères. ///
151. Les prêtres la suivirent. ///
152. Elle s'avança dans l'avenue des cyprès, // et elle marchait lentement / entre les tables des capitaines, // qui se reculaient un peu / en la regardant passer. ///
153. [P] Sa chevelure, // poudrée d'un sable violet, // et réunie en forme de tour / selon la mode des vierges chananéennes, // la faisait paraître plus grande. ///
154. Des tresses de perles / attachées à ses tempes / descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, // rose comme une grenade entrouverte. ///
155. Il y avait / sur sa poitrine / un assemblage de pierres lumineuses, // imitant par leur bigarrure / les écailles d'une murène. ///
156. Ses bras, // garnis de diamants, // sortaient nus de sa tunique sans manches, // étoilée de fleurs rouges / sur un fond tout noir. ///
157. Elle portait entre les chevilles / une chaînette d'or pour régler sa marche, // et son grand manteau de pourpre sombre, // taillé dans une étoffe inconnue, // traînait derrière elle, // faisant à chacun de ses pas / comme une large vague qui la suivait. ///
158. [P] Les prêtres, // de temps à autre, // pinçaient / sur leurs lyres / des accords presque étouffés, // et dans les intervalles de la musique, // on entendait le

petit bruit de la chaînette d'or/ avec le claquement régulier de ses sandales
en papyrus.///

159. [P] Personne encore ne la connaissait.///
160. On savait seulement qu'elle vivait retirée dans des pratiques pieuses.///
161. Des soldats l'avaient aperçue la nuit,// sur le haut de son palais,// à genoux
devant les étoiles,// entre les tourbillons des cassolettes allumées.///
162. C'était la lune/ qui l'avait rendue si pâle,// et quelque chose des Dieux
l'enveloppait/ comme une vapeur subtile.///
163. Ses prunelles semblaient regarder/ tout au loin au-delà/ des espaces
terrestres.///
164. Elle marchait en inclinant la tête,// et tenait à sa main droite/ une petite lyre
d'ébène.///
165. [P] Ils l'entendaient murmurer:///
166. « Morts//
167. Tous morts!///
168. Vous ne viendrez plus obéissant à ma voix,// quand assise sur le bord du
lac,// je vous jetais dans la gueule/ des pépins de pastèques!
169. Le mystère de Tanit roulait au fond de vos yeux,// plus limpides que les
globules des fleuves./// »
170. Et elle appelait par leurs noms,// qui étaient les noms des mois.///
171. « Siv!/// Sivan!/// Tammouz,// Eloul,// Tischri,// Schebar!/// - Ah!/// pitié pour
moi,/// Déesse!///»
172. [P] Les soldats,/// sans comprendre ce qu'elle disait,/// se tassaient autour
d'elle.///
173. Ils s'ébahissaient de sa parure;/// mais elle promena sur eux tous/ un long
regard épouvanté,// puis/ s'enfonçant la tête dans les épaules/ en écartant les
bras,// elle répéta plusieurs fois//: « Qu'avez-vous fait!/// Qu'avez-vous
fait! »///
174. « Vous aviez cependant,// pour vous réjouir,// du pain,// des viandes,// de
l'huile,// tout le malobathre des greniers!/// »
175. « J'avais fait venir des bœufs d'Hécatompyle,// j'avais envoyé des chasseurs
dans le désert!///»
176. Sa voix s'enflait,// ses joues s'empourpraient.///

177. Elle ajouta:/// « Où êtes-vous donc,// ici?///
178. Est-ce dans une ville conquise,// ou dans le palais d'un maître?///
179. Et quel maître?// le suffète Hamilcar/ mon père,// serviteur des Baals!///
180. Vos armes,// rouges de sang de ses esclaves,// c'est lui qui les a refusées à Lutatius!///
181. En connaissez-vous un/ dans vos patries/ qui sache mieux conduire des batailles?///
182. Regardez donc!/// les marches de notre palais sont encombrées par nos victoires!///
183. Continuez!/// brûlez-le!///
184. J'emporterai avec moi le Génie de ma maison,// mon serpent noir qui dort là-haut/ sur des feuilles de lotus!
185. Je sifflerai,// il me suivra;// et si je monte en galère,// il courra/ dans le sillage de mon navire/ sur l'écume des flots./// »
186. [P] Ses narines minces palpitaient.///
187. Elle écrasait ses ongles contre les pierreries de sa poitrine.///
188. Ses yeux s'alanguirent;/// elle reprit/// : « Ah! pauvre Carthage!/// lamentable ville!///»
189. Tu n'as plus pour te défendre/ les hommes forts d'autrefois,// qui allaient au-delà des océans/ bâtir des temples sur les rivages.///
190. Tous les pays travaillaient autour de toi,// et les plaines de la mer,// labourées par tes rames,// balançaient tes moissons.///»
191. [P] Alors/ elle se mit à chanter les aventures de Melkarth,// dieu des Sidoniens/ et père de sa famille.///
192. Elle disait l'ascension des montagnes d'Ersiphonie,// le voyage à Tartessus,// et la guerre contre Masisabal/ pour venger la reine des serpents :
193. « Il poursuivait/ dans la forêt/ le monstre femelle/ dont la queue ondulait sur les feuilles mortes/ comme un ruisseau d'argent;/// et il arriva dans une prairie/ où des femmes,// à croupe de dragon,// se tenaient autour d'un grand feu, //dressées sur la pointe de leur queue.///
194. La lune,// couleur de sang,// resplendissait dans un cercle pale,// et leurs langues écarlates,// fendues comme des harpons de pêcheurs,// s'allongeaient/ en se recourbant/ jusqu'au bord de la flamme./// »

195. [P] Puis Salammbô, // sans s'arrêter, // raconta comment Melkarth, // après avoir vaincu Masisabal, // mit à la proue du navire/ sa tête coupée.///
196. « A chaque battement des flots, // elle s'enfonçait sous l'écume; /// mais le soleil l'embaumait; /// elle se fit plus dure que l'or ///; cependant/ les yeux ne cessaient point de pleurer, // et les larmes, // continuellement, // tombaient dans l'eau. /// »
197. [P] Elle chantait tout cela dans un vieil idiome chananéen/ que n'entendaient pas les Barbares.///
198. Ils se demandaient/ ce qu'elle pouvait leur dire/ avec les gestes effrayants/ dont elle accompagnait son discours; // et montés/ autour d'elle/ sur les tables, // sur les lits, // dans les rameaux des sycomores, // la bouche ouverte/ et allongeant la tête, // ils tâchaient de saisir ces vagues histoires/ qui se balançaient devant leur imagination, // à travers l'obscurité des théogonies, // comme des fantômes dans des nuages.///
199. [P] Seuls, // les prêtres sans barbe/ comprenaient Salammbô.///
200. Leurs mains ridées, // pendant sur les cordes des lyres, // frémissaient, // et de temps à autre // en tiraient un accord lugubre /// : car plus faibles que des vieilles femmes/ ils tremblaient à la fois d'émotion mystique/ et de la peur que leur faisaient les hommes.///
201. Les Barbares ne s'en souciaient; /// ils écoutaient toujours la vierge chanter.///
202. [P] Aucun ne la regardait comme un jeune chef numide/ placé aux tables des capitaines, // parmi des soldats de sa nation.///
203. Sa ceinture était si hérissée de dards, // qu'elle faisait une bosse/ dans son large manteau, // noué à ses tempes/ par un lacet de cuir.///
204. L'étoffe, // bâillant sur ses épaules, // enveloppait d'ombre son visage, // et l'on n'apercevait que les flammes de ses deux yeux fixes.///
205. C'était par hasard qu'il se trouvait au festin /// - son père le faisait vivre chez les Barca, // selon la coutume des rois qui envoyaient leurs enfants/ dans les grandes familles/ pour préparer des alliances ///; mais depuis six mois que Narr'Havas y logeait, // il n'avait point encore aperçu Salammbô; /// et, // assis sur les talons, // la barbe baissée vers les hampes de ses javelots, // il la considérait en écartant les narines/ comme un léopard qui est accroupi dans les bambous.///
206. [P] De l'autre côté des tables/ se tenait un Libyen/ de taille colossale/ et à courts cheveux noirs frisés.///
207. Il n'avait gardé que sa jaquette militaire, // dont les lames d'airain déchiraient la pourpre du lit.///

208. Un collier à lune d'argent/ s'embarrassait dans les poils de sa poitrine.///
209. Des éclaboussures de sang lui tachetaient la face, // il s'appuyait sur le coude gauche/ et la bouche grande ouverte/ il souriait.///
210. [P] Salammbô n'en était plus au rythme sacré.///
211. Elle employait/ simultanément/ tous les idiomes des Barbares, // délicatesse de femme/ pour attendrir leur colère.///
212. Aux Grecs/ elle parlait grec,/// puis elle se tournait vers les Ligures, // vers les Campaniens, // vers les Nègres;/// et chacun en l'écoutant/ retrouvait dans cette voix/ la douceur de sa patrie.///
213. Emportée par les souvenirs de Carthage, // elle chantait maintenant les anciennes batailles contre Rome;/// ils applaudissaient.///
214. Elle s'enflammait à la lueur des épées nues;/// elle criait, // les bras ouverts.///
215. Sa lyre tomba, // elle se tut/// - et, // pressant son cœur à deux mains, // elle resta quelques minutes/ les paupières closes/ à savourer l'agitation de tous ces hommes.///
216. [P] Mâtho/ le libyen/ se penchait vers elle.///
217. Involontairement/ elle s'en approcha, // et, // poussée par la reconnaissance de son orgueil, // elle lui versa/ dans une coupe d'or/ un long jet de vin/ pour se réconcilier avec l'armée.///
218. [P] «Bois!» // dit-elle.///
219. [P] Il prit la coupe/ et il la portait à ses lèvres/ quand un Gaulois, // le même que Giscon avait blessé, // le frappa sur l'épaule, // tout en débitant d'un air jovial des plaisanteries/ dans la langue de son pays.///
220. Splendius n'était pas loin;/// il s'offrit à les expliquer.///
221. [P] « Parle!/// dit Mâtho.///
222. Les dieux te protègent, // tu vas devenir riche.////
223. A quand les noces?///
224. - Quelles noces?///
225. - Les tiennes!/// car chez nous, // dit le Gaulois, // lorsqu'une femme fait boire un soldat, // c'est qu'elle lui offre sa couche./// »

226. [P] Il n'avait pas fini que Narr'Havas, // en bondissant, // tira un javelot de sa ceinture, // et appuyé du pied droit sur le bord de la table, // il le lança contre Mâtho. //
227. [P] Le javelot siffla entre les coupes, // et, // traversant le bras du Libyen, // le cloua sur la nappe si fortement, // que la poignée en tremblait dans l'air. //
228. [P] Mâtho l'arracha vite; // mais il n'avait pas d'armes, // il était nu; // enfin, // levant à deux bras la table surchargée, // il la jeta contre Narr'Havas/ tout au milieu de la foule qui se précipitait entre eux. //
229. Les soldats et les Numides se serraient/ à ne pouvoir tirer leurs glaives. //
230. Mâtho avançait/ en donnant de grands coups/ avec sa tête. //
231. Quand il la releva, // Narr'Havas avait disparu. //
232. Il le chercha des yeux. //
233. Salammbô aussi était partie. //
234. [P] Alors sa vue se tournant vers le palais, / il aperçut/ tout en haut/ la porte rouge à croix noire/ qui se refermait. //
235. Il s'élança. //
236. [P] On le vit courir entre les proues des galères, // puis réapparaître le long des trois escaliers/ jusqu'à la porte rouge/ qu'il heurta de tout son corps. //
237. En haletant, // il s'appuya contre le mur/ pour ne pas tomber. //
238. [P] Un homme l'avait suivi, // et, // à travers les ténèbres, // car les lueurs du festin étaient cachées par l'angle du palais, // il reconnut Spendius. //
239. [P] « Va-t'en! » // dit-il. //
240. [P] L'esclave, // sans répondre, // se mit avec ses dents à déchirer sa tunique; // puis s'agenouillant auprès de Mâtho/ il lui prit le bras délicatement, // et il le palpait dans l'ombre/ pour découvrir la blessure. //
241. Spendius aperçut/ au milieu du bras/ une plaie béante. //
242. Il roula/ tout autour/ le morceau d'étoffe; // mais l'autre, // s'irritant, // disait : // « Laisse-moi! // Laisse-moi! » //
243. [P] « Oh! non! // reprit l'esclave. //
244. Tu m'as délivré de l'ergastule. //
245. Je suis à toi! // tu es mon maître! // ordonne! » //

246. [P] Mâtho, // en frôlant les murs, // fit le tour de la terrasse. ///
247. Il tendait l'oreille à chaque pas, // et par l'intervalle des roseaux dorés, // plongeait ses regards dans les appartements silencieux. ///
248. Enfin il s'arrêta d'un air désespéré. ///
249. [P] « Écoute! /// lui dit l'esclave. ///
250. Oh! // ne me méprise pas pour ma faiblesse! ///
251. J'ai vécu dans le palais. ///
252. Je peux, // comme une vipère, // me couler entre les murs. ///
253. Viens! /// il y a / dans la Chambre des Ancêtres / un lingot d'or / sous chaque dalle; /// une voie souterraine conduit à leurs tombeaux. ///
254. « Eh !qu'importe! » dit Mâtho,
255. [P] Spendius se tut. ///
256. [P] Ils étaient sur la terrasse. ///
257. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, // et qui semblait contenir de vagues amoncellements, // pareils aux flots gigantesques d'un océan noir pétrifié. ///
258. [P] Mais une barre lumineuse s'éleva / du côté de l'Orient. ///
259. A gauche, // tout en bas, // les canaux de Mégara commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches / les verdure des jardins. ///
260. Les toits coniques des temples heptagones, // les escaliers, // les terrasses, // les remparts, // peu à peu, // se découpaient sur la pâleur de l'aube; /// et tout autour de la péninsule carthaginoise / une ceinture d'écume blanche oscillait / tandis que la mer couleur d'émeraude / semblait comme figée / dans la fraîcheur du matin. ///
261. Puis à mesure que le ciel rose allait s'élargissant, // les hautes maisons / inclinées sur les pentes du terrain / se haussaient, // se tassaient / telles qu'un troupeau de chèvres noires / qui descend des montagnes. ///
262. Les rues désertes s'allongeaient; /// les palmiers, // çà et là sortant des murs, // ne bougeaient pas; /// les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours, // le phare du promontoire Hermoeum commençait à pâlir. ///
263. Tout au haut de l'Acropole, // dans le bois de cyprès, // les chevaux d'Eschmoûn, // sentant venir la lumière, // posaient leurs sabots sur le parapet de marbre / et hennissaient du côté du soleil. ///
264. [P] Il parut; /// Spendius, // levant les bras, // poussa un cri. ///

265. [P] Tout s'agitait dans une rougeur épandue, // car le Dieu, // comme se déchirant, // versait / à pleins rayons sur Carthage / la pluie d'or de ses veines. ///
266. Les éperons des galères étincelaient, // le toit de Khamon paraissait tout en flammes, // et l'on apercevait des lueurs au fond des temples / dont les portes s'ouvraient. ///
267. Les grands chariots / arrivant de la campagne / faisaient tourner leurs roues sur les dalles des rues. ///
268. Des dromadaires / chargés de bagages / descendaient les rampes. ///
269. Les changeurs / dans les carrefours / relevaient les auvents de leurs boutiques. ///
270. Des cigognes s'envolèrent, // des voiles blanches palpitaient. ///
271. On entendait / dans le bois de Tanit / le tambourin des courtisanes sacrées, // et à la pointe des Mappales, // les fourneaux pour cuire les cercueils d'argile / commençaient à fumer. ///
272. [P] Spendius se penchait en dehors de la terrasse; /// ses dents claquaient, // il répétait: ///
273. « Ah! /// oui. /// oui. /// maître! /// je comprends pourquoi tu dédaignais / tout à l'heure / le pillage de la maison. /// »
274. [P] Mâtho fut comme réveillé par le sifflement de sa voix, // il semblait ne pas comprendre; // Spendius reprit : /// « Ah! /// quelles richesses! /// et les hommes qui les possèdent / n'ont même pas de fer pour les défendre! /// »
275. [P] Alors, // lui faisant voir de sa main droite étendue / quelques-uns de la populace qui rampaient en dehors du môle, // sur le sable, // pour chercher des paillettes d'or : /// « Tiens! /// lui dit-il, / la République est comme ces misérables: /// courbée au bord des océans, // elle enfonce / dans tous les rivages / ses bras avides, // et le bruit des flots emplit tellement son oreille / qu'elle n'entendrait pas venir par derrière / le talon d'un maître! /// »
276. [P] Il entraîna Mâtho / tout à l'autre bout de la terrasse, // et lui montrant le jardin / où miroitaient au soleil / les épées des soldats suspendues dans les arbres: /// « Mais ici il y a des hommes forts / dont la haine est exaspérée! /// et rien ne les attache à Carthage, // ni leurs familles, // ni leurs serments, // ni leurs dieux! /// »
277. [P] Mâtho restait appuyé contre le mur; /// Spendius, // se rapprochant, // poursuivit à voix basse: /// « Me comprends-tu, // soldat? ///
278. Nous nous promènerions couverts de pourpre / comme des satrapes. ///

279. On nous laverait dans les parfums;/// j'aurais des esclaves à mon tour!!!
280. N'es-tu pas las de dormir sur la terre dure, // de boire le vinaigre des camps, // et toujours d'entendre la trompette? ///
281. Tu te reposeras plus tard, // n'est-ce pas? /// quand on arrachera ta cuirasse pour jeter ton cadavre aux vautours! // ou peut-être, // t'appuyant sur un bâton, // aveugle, // boiteux, // débile, // tu t'en iras de porte en porte / raconter ta jeunesse aux petits enfants / et aux vendeurs de saumure.///
282. Rappelle-toi toutes les injustices de tes chefs, // les campements dans la neige, // les courses au soleil, // les tyrannies de la discipline / et l'éternelle menace de la croix!!!
283. Après tant de misères / on t'a donné un collier d'honneur, // comme on suspend/ au poitrail des ânes/ une ceinture de grelots/ pour les étourdir dans la marche, // et faire qu'ils ne sentent pas la fatigue.///
284. Un homme comme toi, // plus brave que Pyrrhus! ///
285. Si tu l'avais voulu, // pourtant!!!
286. Ah! /// comme tu seras heureux/ dans les grandes salles fraîches, // au son des lyres, // couché sur des fleurs, // avec des bouffons/ et avec des femmes!!!
287. Ne me dis pas/ que l'entreprise est impossible!!!
288. Est-ce que les Mercenaires, // déjà, // n'ont pas possédé Rheggium / et d'autres places fortes en Italie!!!
289. Qui t'empêche!!!
290. Hamilcar est absent;/// le peuple exècre les Riches;/// Giscon ne peut rien sur les lâches qui l'entourent.///
291. Mais tu es brave, // toi!!! ils t'obéiront.///
292. Commande-les!!!
293. Carthage est à nous;/// jetons-nous-y!!!»
294. « Non!!! dit Mâtho, // la malédiction de Moloch pèse sur moi.///
295. Je l'ai senti à ses yeux, // et tout à l'heure/ j'ai vu/ dans un temple/ un bélier noir qui reculait./// "
296. Il ajouta, // en regardant autour de lui :// « Où est-elle »!!!?
297. [P] Spendius comprit qu'une inquiétude immense l'occupait;/// il n'osa plus parler.///

298. [P] Les arbres/ derrière eux/ fumaient encore;/// de leurs branches noircies,// des carcasses de singes à demi brûlées/ tombaient de temps à autre/ au milieu des plats.///
299. Les soldats ivres ronflaient/ la bouche ouverte à côté des cadavres;/// et ceux qui ne dormaient pas/ baissaient leur tête,// éblouis par le jour.///
300. Le sol piétiné/ disparaissait sous des flaques rouges///.
301. Les éléphants balançaient/ entre les pieux de leurs parcs/ leurs trompes sanglantes.///
302. On apercevait dans les greniers ouverts / des sacs de froment répandus,// et sous la porte une ligne épaisse de chariots amoncelés par les Barbares;/// les paons juchés dans les cèdres déployaient leur queue / et se mettaient à crier///.
303. [P] Cependant l'immobilité de Mâtho étonnait Spendius,// il était encore plus pâle que tout à l'heure,// et les prunelles fixes,// il suivait quelque chose à l'horizon,// appuyé des deux poings sur le bord de la terrasse///.
304. Spendius,// en se courbant,// finit par découvrir ce qu'il contemplait///.
305. Un point d'or tournait/ au loin dans la poussière/ sur la route d'Utique;/// c'était le moyeu d'un char attelé de deux mulets;/// un esclave courait à la tête du timon, // en les tenant par la bride///.
306. Il y avait dans le char deux femmes assises///.
307. Les crinières des bêtes bouffaient entre leurs oreilles/ à la mode persique,// sous un réseau de perles bleues///.
308. Spendius les reconnut;/// retint un cri///.
309. [P] Un grand voile,// par derrière,// flottait au vent///.

9. Bibliographie

LIVRES

BARGUES-ROLLINS, Yvonne, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998, Coll. « Romantismes et Modernités », n°17, 466 p.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, Coll. « Points Essais », n°127, 285 p.

/—————/, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, Coll. « Tel Quel », 280 p.

/—————/, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, Coll. « Points Essais », n°35, 187 p.

/—————/ et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, Coll. « Points Essais », n°142, 181 p.

/—————/, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1974, Coll. « Écrivains de toujours », n°96, 191 p.

/—————/, *S/Z*, Paris, Seuil, 1964, Coll. « Points Essais », n°127, 285 p.

BÉNARD, Johanne et Jean-Jacques Hamm (dir), *Le livre, de Gutenberg à la carte à puce : actes du colloque tenu du 28 au 30 octobre 1994 à Queen's University*, New York, Legas, 1996, 176 p.

CARLUT, Charles, et al., *A Concordance to Flaubert's Salammbô*, New York, Garland, 1979, 483 + 514 p.

DELAVOYE, Claire-Marie, *Gustave Flaubert. Carnet de voyage à Carthage*, Rouen, PUR, 1999, Coll. « Flaubert », n°258, 208 p.

FERRÈRE, E.-L., *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 320 p.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, Paris, GF, 1992, coll. « GF », n°22, 380 p.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, Paris, GF (Édition illustrée), 1961, 436 p.

- FRIER-WANTIEZ, Martine, *Sémiotique du fantastique: Analyse textuelle de Salammbô*, Bern, Lang, 1979, 253 p.
- GAGNEBIN, Bernard, *Flaubert et Salammbô. Genèse d'un texte*, Paris, PUF, 1992, 373 p.
- GREEN, Anne, *Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed*, London, 1982, Cambridge University Press, 185 p.
- GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, 238 p.
- LECERCLE, F. et al., *Flaubert, l'autre : pour Jean Bruneau*, Lyon, PUL, 1989, 186 p.
- MAUPASSANT, Guy de, *Étude sur Gustave Flaubert*, s.i.l, s.ed., 1900, pp. 89-145 p.
- MOUCHARD, Claude et Jacques NEEFS, *Flaubert*, s.l., Balland, 1986, 422 p.
- NADEAU, Maurice, *Gustave Flaubert, écrivain. Essai*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1969, 330 p.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, 1022 p.
- ROUSSET, Jean, *Passages, échanges et transpositions*, s.l, José Corti, 1990, 229 p.
- SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, P.U.S., 2000, 256 p.
- Société des Études littéraires françaises, FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert Salammbô*, t. 2, Paris, Club de l'Honnête homme, 1971, 512 p.
- TROYAT, Henri, *Flaubert*, Paris, Flammarion, 1988, 410 p.

ARTICLES

- APRILE, Max, «Flaubert and the Irony of *le mot juste*: The Editions of *Salammbô* » dans *Romance Languages Annual*,1, 1989, pp.227-231.
- BOTTINEAU, Lionel, « La Représentation de l'espace dans *Salammbô* » dans *La Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littératures*, 703-706, Fleury-sur -Orne, 1984, pp.79-104.
- BRADY, Patrick, «Archetypes and the Historical Novel: The Case of *Salammbô*», dans *Stanford French Review*, 1, Stanford, 1977, pp.313-324.
- BURGELIN, Claude, « La Flaubertolâtrie » dans *Littérature*,13-16, 1974, pp.5-16.
- BUSST, A.J.L., « On the Structure of *Salammbô*» dans *French Studies*, 44 (3), Oxford, 1990 July, pp. 289-299.
- CRESSOT, Marcel, « La liaison des phrases dans *Salammbô* » dans *Le Français moderne*, 9^e année., n° 2, Paris, 1941, pp. 81-93
- DELORT, Janine, « Le Motif de *Salammbô*» dans *Cahiers Jean Giraudoux*, 8, Paris, 1979, pp. 84-86.
- DUCHET, C, « Du bon usage de Flaubert », dans *Littérature*, 13-16, 1974, pp.3-4.
- GAGNEBIN, Bernard, « *Salammbô*: La Tâche aveugle du caléidoscope » dans *Revue d'Esthétique*, 16, Paris, 1989, pp.61-65.
- GODFREY, Sima, « The Fabrication of *Salammbô*: The Surface of the Veil » dans *MLN*, 95, Baltimore, 1980, pp.1005-1016.
- HAMON, Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique » dans *Littératures*, 13-16, 1974, pp. 114-122
- HELEIN-KOSS, Suzanne, « Discours ironique et ironie romantique dans *Salammbô* de Gustave Flaubert » dans *Modern Foreign Literatures*, 40 (1), Washington, 1986 Spring, pp. 16-40.
- HOHL, Anne Mullen, « Exoticism in *Salammbô* » dans *Dissertation Abstracts International*, 50 (10), 1990 April, 3246A.

- JENNY, Laurent, « La phrase et l'expérience du temps » dans *Poétique*, 20 (79), Paris, 1989 septembre, pp.277-286.
- LARROUX, Guy, « Grammaire d'un paragraphe flaubertien » dans *Poétique*, 19 (76), Paris, 1988 novembre, pp.475-485
- LEAL, R. B., « *Salammbô*: An aspect of Structure » dans *French Studies*, 27, London, pp.16-29.
- LOWE, Catherine, « *Salammbô* ou la question de l'autre, de la parole » dans *L'Arc*, 58, Aix-en-Provence, 1974, pp.83-88.
- LUND, Hans Peter, « *Salammbô* de Flaubert: Art et Mythe » dans *Revue Romane*, 28 (1), Copenhagen, 1993, pp.59-74.
- NEEFS, Jacques, « *Salammbô*: Textes critiques » dans *Littérature*, 15, Palaiseau, 1974, pp.52-64.
- PORTER, Dennis, « Aestheticism versus the Novel: the Example of *Salammbô* », dans *Novel-A Forum on Fiction*, 4, Providence, 1971, pp.101-106.
- PRAT, Marie-Hélène, « Remarques sur l'étude stylistique de la phrase: rythme, sens et mélodie » dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Ecole normale supérieure des Jeunes filles, 1985, n° 26, pp.387-397.
- RICE, Mary, « The Failure of Metaphor as an Historical Paradigm: Flaubert's *Salammbô* » dans *Modern Language Studies*, 20(1), Potsdam, NY, 1990 Winter, pp.94-99.
- RIFFATERRE, Michael, « Modèles de la phrase littéraire » dans *Problèmes de l'analyse textuelle*, Édition Didier, Montréal, pp.134-164
- ROUSSET, Jean, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », dans *Poétique*, 6, Paris, 1971, pp.145-154.
- STRONG, Isabelle Ruth, « Gustave Flaubert and the *Salammbô*: The Sources et Méthode Section » dans *Dissertation Abstracts International*, 38, 1977, 3491A.
- WETHERILL. P.M., « Une Version manuscrite du premier chapitre de *Salammbô* » dans *Lettres Romanes*, 32, Korbeek-Lo, 1978, pp.291-331.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- ARRIVÉ, Michel *et al.*, *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, 719 p.
- CRESSOT, Marcel et Laurence JAMES, *Le Style et ses techniques* (13^e éd.), Paris, P.U.F., 1991, 323 p.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, 270 p.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, 242 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, Coll. « 1018 », 540 p.
- FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Stylistique* (2^e éd.), Paris, Armand Colin, 1992, Coll. « Cours. Série Littérature », 191 p.
- /—————/, *La Grammaire 2. Syntaxe*, Paris, Armand Colin, 1998, 192 p.
- /—————/ et Marie-Antoinette PELLIZZA, *La construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998, 184 p.
- GOUVARD, Jean-Michel, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Colin, 1998, 188 p.
- GUIRAUD, Pierre et Pierre KUENTZ, *La Stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, 327 p.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, s.l., Sedes, 1999, 192 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 173 p.
- MAZALEYRAT, Jean et Georges MOLINIÉ, *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, 379 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française* (2^e éd.), Paris, P.U.F., 1991, Coll. « Linguistique nouvelle », 212 p.
- /—————/, *La Stylistique* (3^e éd.), Paris, P.U.F., 1994, Coll. « Que Sais-je », 212 p.

/-----/, *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 1993, Coll. « Premier Cycle », 211 p.

PINCHON, Jacqueline et Robert Léon WAGNER, *Grammaire du Français classique et moderne*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, 687 p.

REBOUL, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, Coll. « Processus discursifs », 135 p.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991, 165 p.

ROUSSET, Jean, *Passages, échanges et transpositions*, s.l., José Corti, 1990, 229p.

VAN RUTTEN, Pierre, *Stylistique littéraire*, San Francisco, Austin & Winfield, 1995, 208 p.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français* (2^e ed.), Paris, Hachette, 1998, 704p.

RÉFÉRENCES INTERNET

Le Centre Flaubert de l'université de Rouen

<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/>

L'encyclopédie de l'Agora. Gustave Flaubert

[http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Gustave Flaubert](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Gustave_Flaubert)

Fabula, théorie de la littérature, actualité des études littéraires

<http://www.fabula.org>

Gustave Flaubert

<http://perso.wanadoo.fr/jb.quinot/pages/plan.html>

Introduction à la linguistique

<http://linguistiques.com>

Les Lettres

<http://www.lettres.net>

Magazine littéraire. Flaubert, entretien avec Roland Barthes

http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_401.htm

La Porte des Lettres

<http://www.portail.lettres.net>

Le Site des spécialistes de l'information en ligne

<http://www.redaction.be>

TABLE DES MATIÈRES

1.	Remerciements.....	3
2.	Introduction.....	4
3.	La phrase.....	13
	3.1. Prolégomènes théoriques	13
	3.1.1. La phrase.....	13
	3.1.2. Composantes de la phrase	14
	3.2. « Le Festin »	24
4.	Le paragraphe.....	40
	4.1. Réflexions sur la typologie des paragraphes.....	40
	4.2. Le paragraphe flaubertien et son expression dans « Le Festin »	48
5.	Le chapitre	62
	5.1. Genèse du « Festin »	62
	5.2. Structure du « Festin »	66
6.	Correspondances.....	73
	6.1. Vocation incipit du « Festin »	73
	6.2. Réflexions sur la structure du roman	75
	6.3. Repères stylistiques.....	79
7.	Conclusion.....	88
	7.1. La prose flaubertienne et les enjeux stylistiques de la phrase	88
	7.2. Le fragment , instrument de lisibilité, le web son Médium.....	100
8.	Annexe.....	107
9.	Bibliographie.....	127