



Les trois âges des femmes orientales représentées dans les œuvres de Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Isabelle Eberhardt

Par Amira Ben Rejeb

**Thèse présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi comme exigence partielle
du Doctorat en Lettres offert conjointement par l'Université du Québec à
Chicoutimi, l'Université du Québec à Rimouski et
l'Université du Québec à Trois-Rivières**

Québec, Canada

© Amira Ben Rejeb, 2020

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la représentation de la femme orientale chez trois auteurs du XIX^e siècle : Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Isabelle Eberhardt. Dans une perspective féministe inspirée de Simone de Beauvoir et de Gayatri Spivak, cette thèse souhaite montrer que la représentation des figures féminines dans les œuvres étudiées permet d'en synthétiser l'esthétique et l'éthique. L'objectif principal sera de voir l'évolution de la représentation de la femme orientale à travers le temps. Tout au long de la thèse, plusieurs théories orienteront l'analyse dont *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, l'auto interprétation de Mustapha Fahmi et surtout la vision en trois âges du philosophe Giambattista Vico vient structurer l'ensemble. Les trois âges de Vico seront transposés au féminin et à l'échelle du personnage, non plus à celle des Nations. Les trois âges deviendront donc : l'âge des déesses, l'âge des héroïnes et l'âge des femmes. Pour chaque auteur étudié, nous suivrons l'évolution de ces trois âges dans la représentation des personnages féminins orientaux.

Dans le premier chapitre, l'analyse des œuvres de Gautier propose de transcender la vision misogyne d'un idéal féminin figé dans le marbre et de voir à travers des figures comme Cléopâtre, Schéhérazade et Tahoser, les prémices d'un féminisme latent qui dépasse l'auteur. Le second chapitre est consacré à l'étude de la femme orientale de Flaubert dans son roman de Carthage *Salammbô* (1862) qui offre à l'interprétation la possibilité de voir la transformation d'une seule femme à travers trois âges : théocratique, héroïque et démocratique. Ces trois âges continuent de guider l'analyse dans le dernier chapitre. À travers quelques nouvelles d'Isabelle Eberhardt ainsi que de fragments de textes, l'étude des personnages féminins permet de voir les éléments subversifs moraux et sociaux qui jalonnent son écriture et sa vie, et d'établir un découpage en trois âges : l'âge des déesses, l'âge des héroïnes et l'âge des femmes.

La subversion de fin de siècle dans l'écriture du personnage féminin trouve surtout ses racines dans la vie et l'éducation hors-norme de l'auteure, qualifiée souvent d'anarchiste. Une anarchiste qui devient soufie et donne à voir les liens entre cette doctrine de l'amour et une écriture qui tend vers l'égalité et la justice. Même si ses personnages féminins, en majorité, vivent dans l'âge des femmes, Eberhardt ne manque pas de mettre en scène des figures d'héroïnes maghrébines.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
ABRÉVIATIONS	v
DÉDICACE	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
1. L'ATTRAIT POUR L'ORIENT DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.....	1
1.1 LA FEMME ORIENTALE TOUT AU LONG DU SIÈCLE : DE THÉOPHILE GAUTIER À ISABELLE EBERHARDT.....	4
2. PROBLÉMATIQUE, HYPOTHÈSES DE RECHERCHE ET OBJECTIFS.....	5
3. ÉTAT DE LA QUESTION SUR L'ORIENTALISME ET LES TROIS AUTEURS.....	7
3.1. LA QUESTION SUR L'ORIENTALISME ET LE POSTCOLONIALISME.....	7
3.2. ÉTAT DE LA QUESTION SUR THÉOPHILE GAUTIER.....	10
3.3. ÉTAT DE LA QUESTION SUR GUSTAVE FLAUBERT.....	12
3.4 ÉTAT DES RECHERCHES SUR ISABELLE EBERHARDT.....	14
4. MÉTHODES D'ANALYSE ET APPROCHES THÉORIQUES.....	18
CHAPITRE I	24
REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ THÉOPHILE GAUTIER	24
PREMIÈRE PARTIE : LA FEMME ORIENTALE SOUS LE REGARD PARNASSIEN	26
1.1 LA REPRÉSENTATION ARTISTIQUE : ENTRE LITTÉRATURE ET PEINTURE (<i>DARSTELLEN</i>).....	28
1.2 REPRÉSENTATION « POLITIQUE » DE LA FEMME (<i>VERTRETEN</i>).....	33
1.2.1 SCHÉHÉRAZADE : MÉDIATRICE ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT.....	37
1.2.2 L'HISTOIRE FANTASTIQUE DE AYESHA DANS « LA MILLE ET DEUXIÈME NUIT ».....	42
1.3. LA REPRÉSENTATION SOCIALE SUIVANT LES VALEURS DANS <i>LE ROMAN DE LA MOMIE</i>	46
DEUXIÈME PARTIE : LA REVENDICATION FÉMINISTE DES PERSONNAGES DE GAUTIER	53
2.1 LA SUBALTERNITÉ CONTESTÉE : LA FEMME ORIENTALE ET LE JUIF.....	53
2.1.1 LA JUIVE ORIENTALE « THAMAR »: UN ANTI-IDÉAL.....	55
2.2 LES TROIS ÂGES DU PERSONNAGE FÉMININ À TRAVERS L'AUTOÉVALUATION.....	58
2.2.1 CLÉOPÂTRE : L'ÂGE DES DÉESSES.....	60
2.2.2 SCHÉHÉRAZADE : L'HÉROÏNE ORIENTALE EXÉCUTÉE.....	64
2.2.3 TAHOSER ET L'ÂGE DES FEMMES.....	70
Conclusion	77
CHAPITRE II	84
LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ GUSTAVE FLAUBERT	84
PREMIÈRE PARTIE : L'ÂGE DES DÉESSES	91
1. DIFFÉRENCIATION SOCIALE AU FÉMININ.....	92
2. FLOTTEMENT ENTRE DEUX MONDES : LE DIVIN ET L'HUMAIN.....	102
3. UNE APPARITION DIVINE : CLIVAGE ENTRE L'APPARENCE ET LA RÉALITÉ DE LA SUBALTERNITÉ.....	104
3.1 LE LUXE ENCOMBRANT.....	106
3.2 LE RAPPORT AUX FIGURES PATRIARCALES : SCHAHABARIM ET HAMILCAR.....	109

3.3 SALAMMBÔ CONTRE LA FOULE PRIMITIVE.....	116
DEUXIÈME PARTIE : L'ÂGE DES HÉROÏNES	122
1. LE SORT DE CARTHAGE : D'ELISSA À SALAMMBÔ.....	123
2. ENTRE SOI ET L'AUTRE : ÉCHANGE IDENTITAIRE ENTRE LES DEUX HÉROS	128
3. L'ESPRIT ET LE CORPS DE LA FEMME : UN BIEN-POUR-AUTRUI	132
3.1 LA VOIX ET LA PAROLE DE L'HÉROÏNE.....	136
TROISIÈME PARTIE : L'ÂGE DES FEMMES.....	141
1. L'AMBIVALENCE DE LA PASSION : LA PULSION DE MORT	144
2. LA DÉSACRALISATION DU ZAÏMPH	151
3. DE VELLÉDA À SALAMMBÔ : LE SUICIDE COMME LIBÉRATION	154
Conclusion.....	159
CHAPITRE III	165
LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ ISABELLE EBERHARDT .	165
PREMIÈRE PARTIE : EBERHARDT EN MARGE D'UNE HISTOIRE À ÉCRIRE.....	170
1. POSITION SOCIALE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE ET POSITIONS ANTICOLONIALISTES	171
1.1 CHOIX LITTÉRAIRES SUBVERSIFS LIÉS AU STATUT SOCIAL MARGINAL.....	174
1.2 EXPOSER LA MISOGYNIE DE SON ÉPOQUE : « LE MAGICIEN » OU L'HISTOIRE D'UN HARCÈLEMENT	177
3. L'USAGE DE LA LANGUE CHEZ LA FEMME ORIENTALE D'EBERHARDT.....	186
4. LA PHILOSOPHIE DU VAGABONDAGE.....	192
4.1 LA PHILOSOPHIE ORIENTALE D'EBERHARDT	192
4.2 LE VAGABONDAGE ET LE CHOIX DU SOUFISME.....	194
4.3 LE SPLEEN EBERHARDTIEN LOIN DE PARIS.....	201
DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE FÉMININ À TRAVERS TROIS ÂGES	204
1. L'ÂGE DES DÉESSES DÉCHUES.....	205
2. L'ÂGE DES HÉROÏNES MAGHRÉBINES.....	210
2.1 LES « MÂTHO ET SALAMMBÔ » D'EBERHARDT : HÉROS MODERNES DÉCHUS.....	210
2.2 L'ÂGE DES HÉROÏNES MAGHRÉBINES	213
3. L'ÂGE DES FEMMES : L'AUTODESTRUCTION COMME ULTIME MOYEN D'EXPRESSION.....	223
3.1 LE SUICIDE DES FEMMES ORIENTALES CHEZ EBERHARDT	223
3.2 LA PROSTITUTION : UNE FORME DE CONTESTATION LIBERTAIRE ?.....	227
3.2.1 FACE À L'AMOUR ET À LA MORT DANS « LE ROMAN DU TURCO »	230
Conclusion.....	235
CONCLUSION GÉNÉRALE	239
BIBLIOGRAPHIE	250
ANNEXE 1.....	266

ABRÉVIATIONS

Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Garnier Flammarion, 2001.

Abréviation : Flaubert, **S**.

Isabelle Eberhardt, *Œuvres complètes, Écrits sur le sable, Récits, Notes et Journaliers*, v. 1, Grasset, 1988.

Abréviation : **I.E.**, *Récits notes et journaliers*, v. 1.

_____, *Œuvres complètes, Écrits sur le sable, Nouvelles et roman*, v. 2, Grasset, 1988.

Abréviation : **I.E.**, *Nouvelles et roman [ou bien le nom de la nouvelle en question]*, v. 2.

_____, *Amours Nomades*, Paris, Gallimard, 2008.

Abréviation : **I.E.**, **AN**.

Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2002.

Abréviation : **Gautier**, **t.1** ou **t.2** (selon les tomes) ou par le nom de la fiction à laquelle il est fait référence.

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 : **DM**.

_____, **BOURDIEU**, Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998. : **RA**.

Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005. Remplacé par

Abréviation : Edward Saïd, **O**.

_____, *Dans l'Ombre de l'Occident*, suivi de *Les Arabes peuvent-ils parler ?* de Seloua Luste Boulbina, Paris, Payot, 2013.

Abréviation : Edward Saïd, **D.O.O.** quand je réfère au texte de Saïd.

DÉDICACE

À la mémoire de mon père Habib, si fin si sage, qui a toujours cru en moi, parti avant de voir ses efforts aboutir. Le rêve que tu avais pour moi s'est réalisé !

À ma mère, la première source et complice dans ma passion pour les langues et la littérature, arabe, française et anglaise. Je t'aime plus que tout. Ce travail est aussi le fruit de ta patience et de ta confiance en moi. C'est notre rêve à toutes les deux, accompli ensemble.

À ma sœur, ma confidente, l'épaule et le pilier, qui me permettent de me sentir écoutée, comprise et bien soutenue dans tout ce que j'entreprends.

Je dédie ce travail également à mes grands-parents, qui n'ont pas vu les fruits de ce qu'ils ont semé très tôt et qui ont préparé et facilité la voie à mes accomplissements.
Paix à vos âmes : Jamila Hambli, Brahim Ben Kilani, Saïda Nouma, et Brahim Ben Rejeb.

Aux membres de ma famille élargie, à Tunis, à Paris, à Londres, qui ont été présents et encourageants dans certaines phases de ce parcours.

Ce travail est le fruit d'efforts et de sacrifices personnels et familiaux, mais aussi d'une guidance divinement orchestrée. Je suis reconnaissante à cette force invisible, qui a guidé mes pas et dont les recommandations sont : tolérance, ouverture, amour et recherche du savoir où qu'il soit.

REMERCIEMENTS

Je remercie de tout mon cœur ma directrice de thèse qui a cru en moi dès les premiers échanges, qui a encouragé mes élans et mes idées parfois audacieuses, à voir le jour. C'est grâce à Madame Cynthia Harvey que, pendant les moments de doute, j'ai réussi à reprendre ma motivation et ma confiance en moi pour dépasser les limites et les embûches qui parsèment inéluctablement tout parcours doctoral. C'est grâce à ses précieux conseils que j'ai fait les bons choix qui ont mené à avoir au final cette version de thèse dont nous sommes toutes les deux très satisfaites. J'ai la chance d'avoir croisé une personne si humaine, sage, aimante et généreuse qui donne de son temps et s'investit pleinement pour ses étudiantes. Sans vous, mon parcours doctoral aurait été immanquablement incomplet.

Je remercie également toute personne ayant contribué de près ou de loin à m'encourager dans ce que je fais, toute personne avec qui j'ai eu des échanges lors de colloques ou de conversations dans mon domaine, qui m'ont permis de mieux élucider mes idées. J'évoque entre autres le professeur Mustapha Fahmi avec qui j'ai eu des échanges intéressants lors de la dernière année de ma recherche et qui s'est montré enthousiaste et ouvert et n'a jamais manqué une occasion pour me soutenir. Ses idées ont enrichi les miennes, surtout pour ce qui a trait à la philosophie. Je remercie les deux membres du jury, Mesdames Marcotte et Bouvet, d'avoir fourni des remarques et des recommandations qui m'ont amenée à mieux structurer mes idées et à défendre parfois des positions qui semblaient incertaines.

Je remercie mes professeurs de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de l'Université de Tunis qui ont contribué, chacun à sa manière, à forger mes connaissances et à me donner un élan vers le rêve qu'était pour moi le doctorat en littérature française.

Je remercie mes profs de l'UQAC qui ont nourri mes réflexions. C'est aussi grâce à mon Université que j'ai pu assister à de nombreux colloques et y contribuer. Je suis également très reconnaissante à l'UQAC, pour les bourses de recherche et la bourse de fin de parcours. Je remercie les personnes dans le décanat des études comme Suzanne Arseneau et Andréanne Riverin.

Mes chaleureux remerciements vont à Christiane Perron, à Hélène Leclerc et à la revue de création littéraire *La Bonante* qui a été la première dans laquelle j'ai publié un court texte dans les premiers mois qui ont suivi mon arrivée au Québec.

Je remercie également le collectif Thèsez-vous qui m'a permis de rencontrer des doctorant.es de domaines différents et d'avancer ensemble dans l'élaboration de nos projets.

Je remercie les commis de la Bibliothèque Paul-Émile Boulet, Isabelle et Claude notamment, de leurs fines attentions et leurs encouragements et notre bibliothécaire Jean-Philippe Pouliot de son temps et sa disponibilité, afin de fournir les meilleures ressources pour que cette thèse soit rédigée en bonne et due forme.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. L'ATTRAIT POUR L'ORIENT DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'intérêt d'étudier la littérature française du XIXe siècle aujourd'hui est de plus en plus important, notamment avec l'émergence de questions sur le genre, la culture du viol et la domination masculine dans notre société actuelle qui souffre encore de ces clivages, mais qui tente de se débarrasser du fardeau d'un siècle misogyne et colonialiste. Au XIXe siècle, la France est alors en pleine expansion en Afrique du Nord et le champ littéraire français en pleine quête d'autonomie¹. Parmi les régions « orientalisées », le Maghreb et le Moyen-Orient sont les plus proches de l'imaginaire européen. L'« Orient » évoqué dans cette thèse regroupera donc exclusivement ces deux régions du monde, bien qu'ailleurs il concerne autant le Japon que la Chine et l'Inde. Dans *L'Orient imaginaire* de Thierry Hentsch, la Méditerranée constitue le lieu de confrontation et la frontière de ces deux entités appelées distinctement Occident et Orient. L'intérêt de mon étude de la figure de la femme orientale reste lié à cet espace. Un espace que Hentsch considère comme « le lieu privilégié, l'inévitable plate-forme physique et historique de l'étude des rapports Orient-Occident² ». La figure de la femme orientale qui sera analysée et étudiée est celle de la femme maghrébine, punique, égyptienne, donc de la femme orientale provenant de ces mêmes régions du monde, à différents âges de l'Histoire, et il s'agit d'étudier leurs représentations dans la littérature française du XIXe siècle qui est le sujet de cette thèse.

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art, genèse et construction du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 85.

² Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire, la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 16.

Dans la littérature et les sciences de cette époque, beaucoup de la misogynie jalonne les propos des écrivains et des médecins, et la femme en tant qu'auteure, mais aussi en tant que personnage en est affectée. Elle se trouve accablée par les mythes et les croyances reliées à son corps. Dans la société et la littérature, elle est la médiatrice entre l'homme et ses aspirations ; dans la biologie, elle est le réceptacle immanent de l'énergie créatrice de l'homme ; dans la littérature, elle est la muse, mythique, mystérieuse et sensuelle, sans cesse reléguée à son corps. Simone de Beauvoir et Gayatri Spivak attestent, chacune à sa manière, que le mythe et le désir fantasmagorique de la femme ne font que l'assujettir ; que dire alors de la femme orientale, rêvée et réinventée par les écrivains du XIXe siècle ? De son côté, Simone de Beauvoir considère que la femme est le plus universel des mythes inventés par l'homme : « Peut-être le mythe de la femme s'éteindra-t-il un jour : plus les femmes s'affirment comme des êtres humains, plus la merveilleuse qualité de l'Autre meurt en elles. Mais aujourd'hui³ il existe encore au cœur de tous les hommes⁴. » Quant à Gayatri Spivak, dans son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, elle tente de montrer à travers les idées de Karl Marx, Gilles Deleuze et de Michel Foucault l'imaginaire conçu autour de la femme orientale avec le contexte de la colonisation. La femme orientale désirée est représentée sous les deux significations du terme allemand de la représentation, évoqués par Deleuze, à savoir le *darstellen* et le *vertreten*. Le *darstellen* est la représentation sous forme artistique ou philosophique et le *vertreten* est la représentation de la parole, des pensées et de la posture du personnage de manière juridique ou politique. Ces deux significations seront d'un grand apport dans l'étude des personnages dans cette thèse.

³ Il s'agit des années soixante, lorsque Simone de Beauvoir publie cet ouvrage. Mais l'idée aussi d'actualité encore aujourd'hui. Cette précision est gardée ici et partout dans les citations de l'auteure féministe, car ce qu'elle souligne comme sexiste est encore présent au XXI^e siècle.

⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 243.

D'autres ouvrages phares qui orientent ma recherche, sont ceux d'Edward Saïd. Le penseur et critique littéraire d'origine palestinienne, pose les questions fondamentales et nécessaires concernant l'orientalisme, il écrit dans *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* : « les femmes sont généralement les créatures des fantasmes de puissance masculins ⁵ ». L'abondance des œuvres orientalistes françaises témoigne grandement de l'intérêt porté à l'Orient méditerranéen. Les plus éminentes sont celles de Victor Hugo, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Gautier et Loti dont les voyages dans cet espace colonisé ont nourri l'imaginaire et l'inspiration. L'essor d'un désir collectif d'une *régénération de l'Occident par l'Orient*⁶ touche tous les domaines et toutes les écoles. Dans *L'Orientalisme*, Saïd montre comment tous les orientalistes, y compris les écrivains, les photographes et les artistes, ont eu au même titre que Lord Cromer, de son vrai nom Evelyn Baring (1841-1917), et Arthur Balfour⁷ (1848-1930) leur part dans le projet politique de conquérir l'Orient, militairement et par le savoir⁸.

Si l'on admet avec Spivak que les femmes colonisées sont des subalternes, ayant un accès limité au discours dominant et à la machine impérialiste, et avec Saïd que la machine de la colonisation a créé l'Orient comme espace désiré pour y fonder de nouveaux projets et faire de la femme un fantasme de puissance masculin, il est possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle la représentation de la femme orientale s'est faite en vue de conquérir l'imaginaire du lecteur occidental et de créer avec lui un lien de connivence, notamment lorsqu'il s'agit des consécrateurs du champ littéraire ayant un capital symbolique imposant, notamment Théophile Gautier et Gustave Flaubert. Cette conquête pose les nouvelles

⁵ Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 357.

⁶ Edward Saïd, *O.*, Saïd cite *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert: « l'Europe sera régénérée par l'Asie » et parle de la régénéscence par l'Asie comme la tendance de tout le siècle, p. 204.

⁷ Deux hommes d'état britanniques qui ont contribué à l'institutionnalisation de l'orientalisme politique et littéraire, dont Edward Saïd explique les rôles joués en Orient.

⁸ Edward Saïd, *O.*, p. 412-414.

perspectives et conceptions, d'un côté sur la femme, et de l'autre, sur cet Orient à refaire. Mais comment expliquer le choix de Gautier et Flaubert en particulier, et quel contrepois ajouterait l'étude d'Eberhardt à cette recherche ? Et dans cette représentation des femmes, y a-t-il eu une évolution finalement?

1.1 LA FEMME ORIENTALE TOUT AU LONG DU SIÈCLE : DE THÉOPHILE GAUTIER À ISABELLE EBERHARDT

Gautier est un artiste pur, un consécuteur de l'Art pour l'Art qui considère qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin⁹ ». En tant qu'écrivain faisant partie de l'avant-garde littéraire, Gautier a bien l'intention et la vocation de changer la conception de l'art au XIXe siècle pour en faire un objectif en soi ; loin de toute considération sociale, il faisait partie des « militants de l'art », ce qui signifie aussi militer et se battre pour imposer sa vision des choses et sa perception de l'Orient. Pour y arriver, il lui suffit de représenter l'objet de convoitise le plus mystérieux, puisque doublement Autre, qui est la femme orientale. Quant à Flaubert, il semble être un cas particulier. Parfois considéré comme réaliste, il se défend toute sa vie durant contre cette catégorisation, qu'il prend presque comme une accusation, et lutte pour une écriture de la forme qui privilégie l'harmonie du style et des couleurs. Ces deux auteurs de l'avant-garde littéraire au XIXe siècle sont amenés à représenter une femme orientale portant leurs choix esthétiques et les traces de leur place sociale et littéraire. En effet, l'auteur d'avant-garde peut, à travers l'écriture, créer de nouveaux tiroirs dans l'imaginaire du lecteur. Pour Théophile Gautier et Gustave Flaubert, la femme orientale est le moyen par excellence de créer de nouvelles visions,

⁹ Théophile Gautier, « Mademoiselle de Maupin », *Romans, contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. 230.

sans être accusés d'atteinte aux bonnes mœurs¹⁰, de falsification ou de déstabilisation de l'ordre établi, puisque personne en France, d'après Flaubert, « ne peut prétendre connaître la femme orientale¹¹. » Selon Alain Viala¹², pendant la première moitié du XIXe siècle, la scolarisation touche essentiellement les garçons. Ce qui permet de croire, comme le confirme d'ailleurs Edward Saïd¹³, que les écrivains orientalistes instaurent une vision sexiste du monde. La femme orientale se trouve naturellement une création littéraire fantasmagorique par laquelle on peut créer une vision orientaliste du monde. Cependant, les choses changent subtilement lorsqu'il s'agit d'une femme qui écrit, vers la fin du siècle, mettant en scène des femmes orientales aux portraits divers. Isabelle Eberhardt est à l'encontre de ce que représentent Gautier et Flaubert, puisqu'elle est d'abord en marge des champs littéraire et artistique en France. Elle entreprend son voyage en Orient d'une tout autre manière, en faisant une immersion totale dans la culture orientale.

2. PROBLÉMATIQUE, HYPOTHÈSES DE RECHERCHE ET OBJECTIFS

En analysant les corpus de trois auteurs ayant fait le voyage en Orient de manières différentes, cette thèse se propose de retracer les images et les caractéristiques qui forment la représentation de la femme orientale dans l'imaginaire occidental. Si la femme est considérée comme « la clé des contrées¹⁴ », peut-on dire que sa représentation littéraire est la clé de

¹⁰ Je fais référence ici à quelques accusations contre l'œuvre de Flaubert *Madame Bovary*. Représenter une figure féminine étrangère de manière similaire ne lui a pas attiré les mêmes ennuis.

¹¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Lettre envoyée à Sainte-Beuve le 21 décembre 1862, p. 721.

¹² Alain Viala, *De la Révolution à la belle Époque*, Paris, PUF, 2017, p. 47.

¹³ « L'orientalisme par lui-même était, en outre, une province exclusivement masculine ; comme d'autres groupes professionnels, il se considérait, lui et son sujet, avec des œillères sexistes. C'est évident, en particulier, dans les récits des voyageurs et des romanciers : les femmes sont généralement les créatures des fantasmes de puissance masculins. », Edward Saïd, *O.*, p. 357.

¹⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 294. « Il est fréquent que le voyageur demande à la femme la clef des contrées qu'il visite : quand il tient une Italienne, une Espagnole dans les bras, il lui semble posséder l'essence savoureuse de l'Italie, de l'Espagne. [...] De *Graziella* de Lamartine aux romans de Loti et aux nouvelles de Morand, c'est à travers les femmes qu'on voit l'étranger tenter de s'appropriier l'âme d'une région. Mignon, Sylvie, Mireille, Colomba, Carmen dévoilent la plus intime vérité de l'Italie, du Valais, de la Provence, de la Corse, de l'Andalousie. Que Goethe se soit fait aimer de l'Alsacienne Frédérique est apparu aux Allemands comme un symbole de l'annexion de l'Allemagne. »

l'esthétique et de l'éthique des auteurs étudiés ? Comment évolue cette représentation de la femme orientale ? Et comment le personnage féminin passe-t-il de l'âge des déesses, à celui des héroïnes avant de parvenir enfin à l'âge des femmes¹⁵ ? Telle est la problématique qui orientera cette recherche.

Ainsi, Gautier, qui écrit dans la préface de « Mademoiselle de Maupin » ses idées fondatrices du courant dit de l'Art pour l'Art sur la non-utilité du beau, a-t-il donné à voir dans sa représentation de la femme orientale l'illustration de cette non-utilité du beau ? A-t-il représenté la femme orientale au prisme de l'Art pour l'Art ? Flaubert qui, dans sa correspondance semble extrêmement misogyne, a-t-il représenté Salammbô dans son roman de Carthage suivant ses propres visions de la femme ? Qu'en est-il pour Isabelle Eberhardt, la moins étudiée des trois ? Comment la femme orientale représentée parvient-elle à l'âge des femmes, à la libération des mythes ?

Les objectifs poursuivis dans cette recherche concernent la manière de représenter la femme orientale au XIXe siècle par trois auteurs qui représentent chacun un courant de pensée distinct, Gautier appartient au romantisme et à l'école de l'Art pour l'Art et du Parnasse, Flaubert oscille entre les principes de l'Art pour l'Art et le réalisme, tandis qu'Isabelle Eberhardt, en marge du champ littéraire, serait à placer du côté de la littérature naturaliste et décadente. Mon objectif de suivre l'évolution de la représentation de la femme orientale sera guidé par les recherches récentes et par une forme de comparatisme, autant entre les textes étudiés qu'entre ces textes et d'autres écrits récents. Il m'apparaît important de montrer ce que l'image de la femme orientale aujourd'hui doit à la représentation qu'en ont fait les auteurs du dix-neuvième siècle, lorsque cette dernière n'avait pas encore de voix, du moins pas dans la littérature francophone.

¹⁵ Il s'agit des notions empruntées au philosophe Giambattista Vico, l'âge des Dieux, l'âge des Héros et l'âge des Hommes, que je transpose dans ma thèse au féminin. Ces trois âges seront expliqués un peu plus tard dans l'introduction.

L'objectif principal est de transposer une théorie de l'Histoire, celle de Giambattista Vico dans *La Science nouvelle*¹⁶, au féminin et de l'appliquer aux personnages étudiés. Les principes échafaudés par Vico expliquent comment des civilisations naissent et meurent en laissant place à d'autres qui suivront le même cycle en trois âges définis : l'âge de la théocratie, l'âge de l'aristocratie et l'âge de la démocratie. Les nations qui ont forgé l'Histoire auraient toutes fonctionné dans le cadre d'un cycle ; les deux nations qui servent de référence au philosophe napolitain sont celles de la Grèce antique et celle de la Rome antique. Cette conception des trois âges sera donc transposée au féminin ; la référence n'est plus les deux nations grecque et romaine: la femme, considérée par les hommes, selon *Le Deuxième sexe*¹⁷ de Simone de Beauvoir, comme la clé d'une nation/patrie/ville.

3. ÉTAT DE LA QUESTION SUR L'ORIENTALISME ET LES TROIS AUTEURS

3.1. LA QUESTION SUR L'ORIENTALISME ET LE POSTCOLONIALISME

XIX^e Après Edward Saïd, de nombreux ouvrages et critiques sur l'orientalisme voient le jour. Des auteurs comme Jean-Marc Moura, Albert Memmi, Thierry Hentsch, Gayatri Spivak ou encore Homi Bhabha et Lisa Lowe ont apporté grandement au champ de l'orientalisme et du postcolonialisme également ; certains seront convoqués et cités lors de cette thèse, d'autres auront nourri ma pensée. Le texte de Gayatri Spivak est une pierre d'assise dans ma thèse. Il a cette originalité d'appartenir à une pluralité de champs disciplinaires, il constitue un point de rencontre entre les études orientalistes et postcoloniales ; et comme il s'agit d'une réflexion

¹⁶ Giambattista Vico, *La Science Nouvelle*, Paris, Librairie Jules Renouard et Cie et Librairie Charpentier, 1844.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 294.

élaborée sur la position de la femme, on peut dire qu'il touche également les études féministes. D'ailleurs, l'incident qui est à l'origine de la réflexion de Spivak est le suicide d'une jeune femme indienne de 17 ans, Bhuvanewari, qui à travers les conditions de son suicide offre la possibilité de réécrire le texte social du sati-suicide de façon interventionniste. Elle fait dialoguer des textes de Marx, Deleuze et Foucault, en critiquant au passage le fait que « le théoricien ne représente pas le groupe opprimé (ne parle pas en son nom¹⁸). » Il y a donc l'action et la représentation : l'action se déploie sous deux formes (la lutte et la théorie) ; quant à la représentation, elle a deux significations imbriquées, il y a « représentation dans le sens de 'parler pour', comme en politique et en juridique, et il y a représentation dans le sens de 'représenter', comme en art ou en philosophie¹⁹. » Elle souligne que les intellectuels qu'elle critique, en représentant les subalternes, « se représentent eux-mêmes comme transparents²⁰. » La critique de cette transparence est un argument contre le rationalisme intellectualiste, Spivak souligne : « La 'transparence' ainsi produite marque la place de 'l'intérêt²¹' ». De même, Spivak relève le problème du système sémiotique ayant joué un rôle primordial en faveur des pays impérialistes. D'un côté, elle montre une lacune majeure dans la constitution de l'autre en Europe où : « on a pris grand soin d'occulter les ingrédients textuels avec lesquels un tel sujet pourrait occuper son parcours –non seulement par la production idéologique et scientifique, mais aussi par l'institution de la loi²². » Ici, Spivak rejoint Edward Saïd dans l'idée que le critique doit être conscient de sa responsabilité institutionnelle. D'ailleurs, *L'Orientalisme* reste le phare qui éclairera ma démarche pour comprendre la représentation de la femme orientale. D'autres ouvrages permettent également de donner un ancrage critique quant aux notions

¹⁸ Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 23-24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² *Ibid.*, p. 38.

d'exotisme et d'orientalisme en exposant des auteurs dits « transfuges », dont ceux de Jean-Michel Belorgey. Ce dernier analyse en profondeur cette façon de se travestir qu'ont les « transfuges », dont Eberhardt et Loti, dans *La vraie vie est ailleurs* (1989) et *Transfuges : Voyages, ruptures et métamorphoses des Occidentaux en quête d'autres mondes* (2000).

D'autre part, Lisa Lowe, dans *The intimacies of four continents* (2015), établit une généalogie du libéralisme moderne qui examine le libéralisme économique et politique comme un projet qui englobe à la fois la promesse des droits universaux, l'émancipation inconditionnelle, le commerce sans frontières entre les contrées autrefois délimitées par un clivage systémique et donc politique des lois impérialistes. Cette généalogie retrace aussi les manières dont les affirmations d'individualisme, de mobilités et de liberté d'entreprendre introduisent simultanément de nouveaux moyens de soumission, d'administration et de gouvernance. Elle montre comment cette économie de partage développe les libertés pour l'homme (le genre masculin) en Europe et en Amérique du Nord, tout en gardant les autres « non civilisés », les reléguant dans des espaces, temporels et géographiques, considérés comme arriérés, non civilisés et soumis²³. Dans son ouvrage, elle ne manque pas de rappeler le lien entre la prospérité des colonies françaises rapportant beaucoup à l'empire français, à la fin du XVIII^e siècle ayant accéléré l'avènement des Droits de l'Homme, initiés de part et d'autre par les philosophes et penseurs et par le régime politique en place. Elle souligne la manière dont on considère la mainmise sur les terres des populations colonisées comme étant « une crise nationale d'histoire et de conscience²⁴ ». Ainsi reprend-elle, à son tour, comme Spivak, le terme « subalterne » d'Antonio Gramsci et qui, dans le contexte de son étude, est utilisé pour qualifier tous les peuples colonisés qui ne sont pas concernés par les principes

²³ Lisa Lowe, *The Intimacies of four continents*, London, Duke University Press, 2015, p. 2-3.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

des Droits de l'Homme. Elle évoque, par la même occasion, la séparation des deux sphères, féminine et masculine, devenue un idéal pour les Européens au XIX^e siècle, formulée par l'essayiste John Ruskin qui attribue à l'homme l'intelligence créative et la force active et à la femme, l'art de la discipline et de l'ordre²⁵. Une idée fort critiquée de nos jours, et à laquelle adhéraient bien Gautier et Flaubert, mais pas Eberhardt, élevée loin des codes binaires des genres.

3.2. ÉTAT DE LA QUESTION SUR THÉOPHILE GAUTIER

Au début du XIX^e siècle, lorsque Théophile Gautier publie « Une Nuit de Cléopâtre » (1838), il n'a pas encore visité l'Égypte, son savoir sur l'Orient est encore livresque. Il se voit alors encouragé par Maxime Du Camp à visiter les pays de cet Orient en voie de dévoilement ; il écrit à Gautier dans une lettre : « Vous êtes cependant un de ceux pour lesquels ils ont été faits et je crois qu'en ne venant pas les visiter, vous manquez à votre destinée et à tous vos instincts ; en outre ces pays-là ont besoin d'un livre, et qui pourra le faire, si ce n'est vous ²⁶ ! » L'exhortation de Maxime Du Camp a l'aspect d'une mission d'engagement pour répondre au « besoin » de ces pays-là dans ce qui semble être la tendance de tout un siècle, l'orientalisme, c'est-à-dire dans ce que Saïd appelle « la connaissance des races sujettes ou des Orientaux qui rend leur administration facile et pleine de profits²⁷ ».

Il est vrai que la question de la représentation de la femme orientale chez Gautier a été le sujet de plusieurs chercheurs qui ont exploré différents aspects esthétiques de son œuvre, en s'attardant le plus souvent sur le côté fantastique. L'amalgame de la peinture et de la littérature

²⁵ *Ibid.*, ce qu'il appelle « sweet ordering, arrangement and decision », p. 29.

²⁶ Théophile Gautier, *op. cit.*, t. 2, *Le Roman de la momie*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. 1330. Il sera question de la collection de la Pléiade t. 1 et t. 2 à laquelle je ferai référence par *op. cit.* en indiquant la nouvelle, le tome et la page.

²⁷ Edward Saïd, *O.*, p. 81.

dans l'œuvre de Gautier a également fait l'objet de plusieurs études, d'Émile Bergerat en 1877 jusqu'à plus récemment avec des articles comme ceux de Marco Nuti²⁸ et Patrick Née²⁹, et des thèses comme celles de François Foley intitulée *Œil d'Horus et Calame de Thot : Mesure et représentation de l'Égypte pharaonique dans la littérature française du XIX^e siècle*³⁰ et de Marie Rasongles publiée en 2014³¹. Je retiens également les travaux de Colette Juilliard³² sur Gautier. Les recherches de Colette Juilliard et de Claudine Lacoste permettent de faire un tour d'horizon des articles incontournables qui traitent de la femme orientale vue et rêvée par Gautier. Cette dernière se penche sur les récits de voyage de Gautier en Algérie et mentionne la danse comme sujet central, ce qui semble presque inexistant dans les fictions de Gautier. Pour revenir à Colette Juilliard, l'étude de son chapitre sur « Gautier et Tahoser : La Mort et le Désir » s'avère être un ancrage essentiel dans l'esthétique de la mort et de l'amour et leur lien avec le beau chez Gautier. Juilliard présente Tahoser comme un objet de désir de Gautier en tant que momie, et objet de désir du personnage du *Roman de la Momie*, Lord Evandale, qui partage cet attrait pour la femme morte. Parmi les ouvrages récents publiés par Paolo Tortonese, deux livres éclairent ma recherche. Le premier expose les deux manières de représenter un personnage : soit la *mimésis*, qui se base sur le sensible, ou la *diégésis*, qui allie sensible et réalisme puisqu'elle imite l'organisation de la réalité³³. Son ouvrage publié en 2013, *L'Homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, explore la représentation relevant du

²⁸ Marco Nuti, « Alchimies visuelles dans les contes de Théophile Gautier », *The Romantic Review*, vol. 101, n° 4, 2010.

²⁹ Patrick Née, « Sur la couleur locale : l'exemple de Théophile Gautier », *Romantisme*, 2012, vol. 3, n°157, p. 23-32.

³⁰ François Foley, *Œil d'Horus et Calame de Thot : Mesure et représentation de l'Égypte pharaonique dans la littérature française du XIX^e siècle*, thèse, UQAM, Montréal, 2008.

³¹ Marie Rasongles, *L'artifice de l'écrivain : représentation et imaginaire dans les fictions narratives de Théophile Gautier*, thèse de doctorat, Lorraine, 2014.

³² Colette Juilliard, *Imaginaire et Orient, l'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996.

³³ Paolo Tortonese, *L'Homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013: « dans l'aristotélisme, l'analogie [...] assure le lien entre un artefact humain qui imite l'organisation de la réalité, et cette réalité dont l'organisation ainsi saisie est de nature essentielle. », p. 180.

concept de *mimésis* chez Platon, et celle chez Aristote qui est un système mixte entre *mimésis* et *diégésis* qui, dans un continuum d'actions dans le temps, imite l'organisation de la réalité. Tortonese y évoque le colorisme³⁴ de Gautier qu'il considère comme un handicap puisque l'étalage des descriptions entrave l'action et est de ce fait contraire à l'esprit moderne du XIX^e siècle. La représentation qui se veut moderne doit être crédible, elle puise dans l'action et dans l'imitation de l'organisation du réel l'essence de sa vraisemblance. Pourtant, dans ma thèse, je donne à voir, dans la mesure du possible, que l'action des personnages féminins chez Gautier dépasse parfois les idées de leur auteur, comme chez le personnage Tahoser. Cependant, bien que Gautier se soit intéressé à l'Antiquité, à son architecture et à ses arts, et bien qu'il demeure du côté de l'image en *mimésis*, il n'y a pas eu d'analyse concernant la représentation des femmes orientales sous forme de mosaïques (faites de plusieurs morceaux : marbre, fleurs, or, henné) autant sur le plan physique que moral (grandiose, accessible, héroïne, soumise), ni d'étude en fonction des deux significations du terme allemand de la représentation : *vertreten* et *darstellen* et encore moins d'études sur l'évolution de cette représentation à travers les trois âges énoncés par Vico.

3.3. ÉTAT DE LA QUESTION SUR GUSTAVE FLAUBERT

La question de la femme orientale chez Flaubert, dans *Salammbô*, a été soulevée par de nombreux spécialistes qui se sont concentrés sur la sensualité et l'exotisme de l'héroïne du roman. L'Orient rêvé et représenté par Flaubert est différent de l'Orient visité par ses contemporains : sa tâche a été plus rude dans ce roman historique puisqu'il a dû réinventer Carthage au III^e siècle avant J.-C, du temps des guerres puniques, à travers un savoir livresque. Dans *Salammbô*, Flaubert privilégie un Orient d'antan et se tourne vers l'Antiquité orientale.

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

En effet, dans *Salammbô*, objet d'étude de ce travail, Flaubert a dû reconstruire Carthage à partir des récits historiques de Polybe, de Michelet et de Creuzer, ce dernier pour la question de la religion punique fortement présente et évoluant en parallèle de l'intrigue amoureuse. C'est un Orient réinventé, loin des misères de l'ère de la colonisation qui règne au XIX^e siècle. Il est ainsi tout à fait légitime que les travaux qui foisonnent soient ceux qui portent sur l'aspect historique : on étudie moins la femme dans *Salammbô* que l'esthétique de la représentation historique, se basant sur les mythes et les divinités. Parmi ces travaux, on retient ceux de Gisèle Séginger sur l'éthique et sur l'histoire dans le roman de Flaubert notamment *Une éthique de l'Art pur* (2000) et *Fiction et Histoire* (2011). D'autres travaux parus récemment dans un numéro de la *Revue Flaubert* consacré au thème de la prostitution traitent de la figure de la prostituée et de la danseuse³⁵. Parmi les études sur Flaubert, celles de Rachel Bouvet apportent une approche géopoétique, et celles d'Isabelle Daunais, une étude approfondie de l'œuvre de Flaubert, leurs travaux mettant l'accent sur le cadre oriental et sur la manière dont Flaubert perçoit cet espace et le transmet.

Pour ce qui est des thèses, celle de Léna Kaloustian³⁶ apporte plus de lumière à la représentation de la femme orientale dans les récits de voyage de Nerval et Flaubert. Dans des thèses plus récentes, on retrouve des questions plus actuelles, dont la folie créatrice de Flaubert par Reuben Jay Swindall (2010), le corps nu ou paré par Takai³⁷ et *Salammbô* en tant que roman social. Comme il sera question, dans cette thèse, de la différenciation sociale au féminin en se basant sur les travaux de Pierre Bourdieu, je ferai appel à l'article de Cynthia Harvey³⁸ qui

³⁵ *Revue Flaubert*, n° 16, 2018 | «Flaubert et le 'mythe perdu' de la prostitution », numéro dirigé par Éléonore Reversy, [en ligne], < <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=230>>, consulté le 9 février 2019.

³⁶ Léna Der Kaloustian, *La Femme orientale dans deux récits de voyage de Nerval et de Flaubert*, Mémoire de Maîtrise. Université McGill, Québec, 1993.

³⁷ Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle : Flaubert, les Goncourt et Zola*, Préface par Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013.

³⁸ Cynthia Harvey, « Les règles du jeu au féminin. Indiana ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, n° 94, p. 11-22, 2010.

applique le schéma social de Bourdieu, que le sociologue emploie pour comprendre les positions sociales des personnages de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*. Cynthia Harvey le transpose au féminin et analyse le principe d'objectivation qui sera essentiel dans mon étude de *Salammbô*. L'objectivation étant la manière dont l'auteur projette ses idées et ses positions dans son personnage : il s'objective en lui. Dans le même élan sociologique, la thèse d'Oliver Gloag, intitulée *Représentations coloniales de Lahontan à Camus* (2012), dans laquelle un chapitre est consacré à l'étude de *Salammbô* en tant que « roman social³⁹ », sera d'un grand intérêt. D'autre part, même si dans l'ouvrage de Paolo Tortonese on retrouve un Flaubert qualifié de réaliste, qui se serait rangé du côté de la représentation aristotélicienne en *diégésis*⁴⁰, l'analyse n'est pas poussée plus loin pour explorer la représentation chez Flaubert en trois âges pour suivre le devenir du personnage féminin de *Salammbô*.

3.4 ÉTAT DES RECHERCHES SUR ISABELLE EBERHARDT

S'il est plus aisé de retrouver une profusion de références pour Gautier et Flaubert, dont deux revues qui leur sont respectivement consacrées, il est moins évident pour ce qui a trait aux recherches sur Eberhardt de trouver une étude vaste sur ses représentations de la femme orientale. Cependant, les biographies ainsi que les travaux sur son voyage en Orient fournissent une base suffisante pour entreprendre une analyse plus approfondie de ses fictions. Dans les travaux sur Eberhardt, on met souvent l'accent sur son nomadisme, son arabophilie, sa condamnation de l'Occident et ses relations rapprochées avec les Maghrébins qu'elle a pu connaître lors de son passage sur l'autre rive de la Méditerranée. Cependant, les figures féminines représentées n'ont pas eu leur part de critique et d'analyse au prisme des théories

³⁹ Oliver Gloag, « Représentations coloniales de Lahontan à Camus », London, Duke University Press, 2012, p. 56.

⁴⁰ Par opposition à la représentation platonicienne. Paolo Tortonese, *L'Homme en action : La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2006, p. 177-178.

féministes et linguistiques. Laura Rice⁴¹ et Ali Behdad⁴² jettent la lumière sur la manière dont Eberhardt se positionne par rapport à la question de la colonisation et du genre, jouant sur les limites de ces frontières normatives. Par la suite, des critiques comme Sidonie Smith⁴³ (2001) et Michelle Chilcoat⁴⁴ (2004) se sont attardées sur les tendances misogynes des écrits d'Eberhardt. Rachel Bouvet apporte grandement aux études sur Eberhardt : elle explore d'un point de vue géopoétique dans son ouvrage phare *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert* (2006) la question de l'espace, intrinsèquement liée à l'imaginaire. Elle décortique les questionnements liés au désert comme espace de prédilection dans l'œuvre d'Eberhardt. Et bien que ses travaux tournent autour du désert comme espace de création chez Eberhardt, elle a publié récemment un article intitulé « Le désert, espace de l'extrême chez Isabelle Eberhardt » (2019) qui porte un regard neuf sur le métissage identitaire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt et cet entredeux qu'elle occupe entre masculin et féminin, entre Orient et Occident.

Dans d'autres travaux académiques, comme ceux de Dunlaith Bird (2012), d'Irmagard Scharold (2013) et de Lynda Chouiten (2012), la vie de l'auteure reste le point d'ancrage et de concentration qui réunit la majorité des analyses. Il est évident que le personnage d'Eberhardt reste la fascination première des critiques puisqu'une femme libre au XIX^e siècle vivant pleinement sa passion pour l'Orient et brandissant son audace partout, reste extrêmement séduisante. Mais l'intérêt d'étudier les personnages de fiction d'Isabelle Eberhardt, leur discours et ses significations, la manière dont ses textes s'inscrivent dans le contexte sociopolitique de leur production reste assez restreint. Il y a pourtant quelques critiques qui

⁴¹ Laura Rice, « 'Nomad Thought': Isabelle Eberhardt and the Colonial Project », *Cultural Critique*, n° 17, 1990, p. 151–176. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1354143, consulté le 6 Dec. 2019.

⁴² *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham, Duke UP, 1994.

⁴³ Sidonie Smith, *Moving lives : womens' twentieth century travel narratives*, Minneapolis University, Minnesota Press, 2001.

⁴⁴ Michelle Chilcoat, « Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, Vol. 77, n° 5, avril 2004, p. 949-957.

s'intéressent à la fiction d'Isabelle Eberhardt et à ce qui se dégage de ses écrits, en soulevant des questions très peu analysées et pourtant très importantes. C'est dans cette lignée que s'inscrit par exemple un récent article, fort intéressant, de Sage Goellner, intitulé « Suspension Points in Isabelle's *Yasmina* ». Goellner y aborde la question de la linguistique dans la nouvelle comme une émanation de l'expérience d'Eberhardt au Maghreb. L'auteure de l'article y étudie le langage et le style employés par Eberhardt pour dire l'intensité des émotions, mais aussi pour exprimer les silences, des non-dits et l'impossibilité du dialogue.

D'autres chercheurs ont consacré une bonne partie de leur carrière à étudier les œuvres et la vie fascinante d'Eberhardt, ravivant ainsi la mémoire de cette écrivaine, longtemps restée dans l'ombre. Certaines lui ont consacré des articles, comme Leila Sebbar, d'autres des biographies comme Edmonde Charles-Roux, Catherine Stoll-Simon et Patricia Bourcillier dont l'ouvrage *Isabelle Eberhardt : une femme en route vers l'Islam* (2012) constitue un apport de grande envergure puisqu'il apporte plus de précision en matière de biographie et de dates, et permet de faire des liens entre l'œuvre d'Eberhardt et les différents événements marquants de sa vie de voyageuse, sa vie de femme et d'auteure.

Isabelle Eberhardt a souvent été assimilée à George Sand ou encore à une sorte de Mata Hari de la littérature. En effet, certains la décrivent comme une espionne : tantôt au service de la France, tantôt à celui de l'Algérie ; doublée d'une femme assoiffée de pouvoir qui a échoué au péril de son œuvre à avoir sa place dans le champ littéraire français. Nul ne peut nier cependant qu'Isabelle Eberhardt reste hors catégorie, en marge du discours du champ littéraire et prenant part pourtant au discours en publiant dans un journal lu par des français. Elle est loin de se réclamer d'un courant littéraire ou d'une institution de renom et ne fait point partie du champ littéraire français. Peut-être n'a-t-elle jamais pris sérieusement part au jeu imposé par les agents du champ littéraire français, parce qu'elle s'en trouve écartée par son identité suisse.

En d'autres termes elle ne prend guère part à l'*illusio*, pour emprunter le terme à Bourdieu.

Dans la thèse de Lynda Chouiten, *A Carnavalesque Mirage : the Orient in Isabelle Eberhardt's Writings* (2012), on retrouve une grande partie sur la représentation de la femme orientale. Lynda Chouiten, qui fait une lecture berbère et kabyle de l'œuvre d'Eberhardt, a choisi d'analyser des nouvelles dont « Le Major » et « Le vagabond », qui traitent du paysage carnavalesque, mais aussi sa représentation de la femme orientale dans quelques passages. Chouiten considère qu'Eberhardt « féminise » les musulmans et érotise les femmes. À travers sa lecture des œuvres d'Eberhardt, Chouiten reproche à celle-ci d'admirer un peu trop la langue arabe et de faire un portrait élogieux de la beauté des Arabes et de leur langue, aux dépens des Berbères ; elle ferait de la « judéo phobie⁴⁵ » en assimilant les juives systématiquement à des prostituées. Il est vrai qu'Eberhardt a été sévère dans sa description des Berbères. Mais pour les orientales juives, elle semble faire preuve de plus de nuances en montrant, dans la nouvelle « Le Magicien », une jeune femme juive harcelée par un charlatan musulman pratiquant, la rendant à sa condition de femme, et en représentant de nombreuses musulmanes comme des prostituées. Il faut rappeler que cette féminisation de l'Orient au XIX^e siècle constitue le discours d'usage de toute une époque⁴⁶. Cependant dans les recherches sur Eberhardt, la question de la représentation du sujet féminin en évolution à travers les âges, traitant le personnage dans son *Devenir éternel*⁴⁷, est absente.

⁴⁵ Lynda Chouiten, *A carnavalesque mirage: the Orient in Isabelle Eberhardt's writings*, thèse soutenue à l'Université de l'Irlande, [format numérique], Galway, 2012, p. 56.

⁴⁶ Catherine Calvert et Simon Blin, « Pascal Blanchard : 'Ces images sont la preuve que la colonisation fut un grand safari sexuel' », une entrevue parue dans le journal de presse numérique *Libération* on parle de l'Orient colonisé comme un véritable safari sexuel, [en ligne], <https://www.liberation.fr/debats/2018/09/21/pascal-blanchard-ces-images-sont-la-preuve-que-la-colonisation-fut-un-grand-safari-sexuel_1680445>, 21 septembre 2018.

⁴⁷ Concept employé à maintes reprises par Eberhardt dans ses fictions. I.E., *Nouvelles et contes*, p. 25, p. 520 et p. 533. Ce concept pourrait être rapproché de la représentation en *diégésis*, la représentation du devenir du personnage selon Paolo Tortonese, *L'Homme en action : La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

4. MÉTHODES D'ANALYSE ET APPROCHES THÉORIQUES

Malgré l'effervescence de la recherche sur les trois auteurs à l'étude, il reste toutefois une grande part qui n'a pas été explorée. En effet, une lecture pluridisciplinaire qui permet d'apporter un regard philosophique et une lecture sociologique des œuvres peut s'avérer fructueuse. La relecture de *La science nouvelle* de Giambattista Vico, philosophe resté dans la marge longtemps et rendu populaire en France grâce à la traduction de Michelet en 1827, offre une vision nouvelle, lorsqu'appliquée à des textes du XIX^e siècle et transposée au féminin. Il est proposé aussi d'analyser les textes choisis au prisme de théories récentes, notamment celles de Gayatri Spivak et de Mustapha Fahmi, et d'études dont celle de Paolo Tortonese sur l'histoire de la représentation⁴⁸, qui pourraient ouvrir de nouveaux horizons. Gayatri Spivak apporte à mon analyse les deux significations du terme allemand de représentation, empruntés à Gilles Deleuze, de *darstellen* et de *vertreten* (représentation esthétique et représentation politique) : la première est dans le sens re-présenter sous forme artistique, est la deuxième signifie parler pour quelqu'un, juridiquement ou politiquement. Spivak éclaire aussi mes réflexions de son regard de femme intellectuelle orientale sur l'absence de représentations objectives des subalternes et un questionnement sur l'absence d'une parole désintéressée et libre sur le sort des femmes orientales. De son côté, Fahmi éclaire avec son ouvrage *The Purpose of playing* la manière dont il faudrait évaluer le personnage selon sa propre éthique et sa définition de lui-même, et au regard des dialogues qu'il tient avec les autres personnages. Quant à l'apport de Paolo Tortonese, il se situe du côté de l'évolution du concept même de la représentation. Tortonese retrace le cheminement d'une idée de la représentation littéraire, d'Aristote à Zola, en montrant la différence entre une représentation en *mimésis* et une représentation en *diégésis*. La première est une représentation sensible, figé, coloriste, et la deuxième est dans l'imitation de

⁴⁸ Paolo Tortonese, *op. cit.*

l'organisation de la réalité et mise sur le déroulement des actions et des évènements. Cette évolution de la représentation à travers les siècles, de l'époque hellénistique aux débuts de la modernité française est d'une importance centrale puisqu'elle rejoint mon intérêt pour l'évolution de la représentation de la femme en trois âges. Les trois auteurs à l'étude héritent chacun, à parts inégales, de la modernité aristotélicienne. Chez un auteur comme Gautier, la modernité se fait pressentir mais reste limitée puisque sa représentation se rapproche de celle des romantiques⁴⁹, en *mimésis* (selon le mode de Platon), souffrant d'un manque d'action et abondant de descriptions figées. Tandis que chez Flaubert, je montrerai comment la représentation en *diégésis* (suivant le mode d'Aristote) à travers le devenir du personnage de Salammbô, participe à dégager l'évolution du personnage en trois âges. De même chez Eberhardt, la représentation se fait en grande partie sur le mode aristotélicien, à travers les actions des personnages, ce qui est révélé d'emblée par la forme courte de la nouvelle. L'auteure se range donc, d'après la classification de Tortonese du côté des réalistes et naturalistes qui conservent « une méfiance à l'encontre du monde visible⁵⁰ ». En effet, ces derniers s'adonnent à des descriptions plutôt crédibles en imitant l'organisation du réel et en mettant à leur profit une documentation riche pour soutenir leurs fictions.

Dans le premier chapitre, ces lectures apportent un regard neuf à l'étude gautiériste. À travers l'étude de Mustapha Fahmi sur l'autoévaluation⁵¹ des personnages, j'étudierai la figure de Cléopâtre, de Schéhérazade et aussi de Tahoser et la manière dont ces protagonistes féminins orientaux se définissent et posent leurs aspirations et limites. Dans les trois œuvres orientalisantes choisies, il est possible de voir se déployer un discours complet sur soi qui

⁴⁹ Paolo Tortonese, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.

⁵⁰ Paolo Tortonese, *L'Homme en action : La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 11.

⁵¹ Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing: self-interpretation and ethics in Shakespeare*, Québec, Presses inter universitaires, 2008.

permet de lire la manière dont les agents représentés se voient. Ainsi s'avère-t-il possible de mesurer à quel point on peut dire que la femme orientale est un personnage subversif portant des idées féministes et s'imposant par son agir et son esprit. Les trois textes « Une Nuit de Cléopâtre », « La mille et deuxième Nuit » et *Le Roman de la momie* seront également étudiés dans un ordre chronologique qui donne à voir les transformations faites en trois âges : l'âge des déesses, l'âge des héroïnes et l'âge des femmes. Les frontières entre ces âges sont parfois poreuses et il arrive qu'il y ait une alternance entre l'âge des héroïnes et l'âge des femmes, dont pour Schéhérazade et Tahoser. Il serait possible de se demander dans *Le Roman de la momie*, si Tahoser est un modèle de femme libre, incarnant d'un côté la féminité, les valeurs de la liberté et du féminisme. Mais encore, l'histoire de Schéhérazade sous la plume de Gautier, étudiée sous un prisme comparatiste avec un texte d'une écrivaine contemporaine orientale et féministe, Joumana Haddad, peut donner lieu à une lecture féministe de Gautier. Cette Schéhérazade de « La Mille et deuxième nuit » vient-elle abolir le mythe de la femme orientale figée depuis des siècles dans un même récit stéréotypé ? Ou au contraire, donner lieu au cliché de l'Orientale soumise ? Ce meurtre littéraire d'un emblème arabo-musulman participerait-il de l'entreprise coloniale en achevant les symboles de l'érudition orientale ? Ce sont là des questions qui n'ont pas été abordées jusqu'à ce jour par des chercheurs en lettres et qui méritent qu'on s'y penche davantage, compte tenu de leur actualité.

Dans les trois œuvres orientalisantes retenues, il est possible de voir se déployer un discours sur soi et sur l'autre qui permet de lire la manière dont les personnages s'évaluent, ce qui n'est pas toujours évident dans d'autres textes orientalistes de Gautier comme « Le pied de Momie » ou *La Péri*. En raison du choix de l'autoévaluation comme concept théorique clé, certains textes seront exclus pour insuffisance de monologues internes permettant l'analyse de

l'autoévaluation en profondeur. La triade choisie sert donc à orienter les pistes de recherche explorées dans ma thèse.

Dans le second chapitre, la vision en trois âges, transposée au féminin et inspirée de l'œuvre de Giambattista Vico sera approfondie et appliquée au personnage Salammbô de Gustave Flaubert qui traverse trois phases, divine, héroïque et humaine. Dans la partie sur la Salammbô divine, il sera question aussi de la différenciation sociale au féminin suivant les principes posés par Pierre Bourdieu dans son étude sociologique de la littérature, à savoir : l'*habitus*, l'*illusio* et le marché des biens symboliques. Dans la deuxième partie, le personnage se libère de son aura divine, Salammbô gagnera en action, ce qui donne lieu à des comparaisons avec la fondatrice de Carthage, Elissa, considérée comme une héroïne de l'Histoire de Carthage. L'intérêt de Flaubert porté à la psychologie du personnage sera approfondi dans la partie portant sur l'âge des femmes, sachant qu'une version antérieure de « l'hystérie chez Salammbô » a été présentée dans un mémoire de maîtrise⁵². Dans la troisième partie, le déploiement de l'âge des femmes sera traité à travers trois éléments : l'hystérie de Salammbô, la relation charnelle qui révèle son côté féminin et l'arrache au monde divin de Tanit et enfin son suicide en lien avec la mort de Mâtho. Ce dernier élément sera analysé en grande partie en se basant sur l'œuvre de Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*⁵³, concernant l'artifice de la mort et l'échange symbolique dans l'agonie.

Pour ce qui est du chapitre sur Isabelle Eberhardt, il est primordial de voir d'abord comment elle reste dans la marge. Ce qui est intéressant à retenir dans ce dernier chapitre sur Eberhardt est la mise en dialogue de ses textes avec ceux d'auteurs consacrés dans le champ littéraire, tels que Gautier et Flaubert.

⁵² Amira Ben Rejeb. *L'hystérie dans Salammbô*, mémoire de maîtrise, Université de Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, 2014.

⁵³ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Sa première nouvelle, écrite à l'âge de dix-huit ans, annonce déjà que l'auteure ne marchera pas dans le même sillon que ses prédécesseurs. Elle ne sera pas la petite sœur de Gautier, encore moins celle de Flaubert. Il semblerait qu'elle compte bien rompre avec toutes les normes qui ont longtemps fait de la femme non seulement un objet du désir qui devait être essentiellement masculin, mais aussi une hystérique, une traîtresse et une tentatrice. Mais réussira-t-elle vraiment à défier les normes du XIX^e siècle ?

C'est ce que j'explore à travers l'analyse des textes d'Eberhardt sur la femme orientale, en tentant une classification des textes en trois âges, même si le manque de précision dans les dates rend la tâche plus difficile que chez ses prédécesseurs. Les textes qui traitent de l'âge des déesses chez l'auteure sont principalement des fragments de textes retrouvés et publiés par Victor Barrucand à titre posthume en 1917. Quant aux âges des héroïnes et des femmes, les textes ne seront pas traités dans un ordre chronologique, mais plutôt dans une perspective qui se veut malléable dans sa capacité à montrer les évolutions paradoxales et imprévisibles de la femme en Afrique du Nord, sous la colonisation. De fait, cette thèse implique une lecture comparatiste entre les fictions d'Eberhardt d'un côté, et entre celles de Gautier et Flaubert, d'un autre côté, pour montrer le côté subversif d'une œuvre qui est longtemps restée dans l'ombre. Il sera question d'une analyse comparatiste entre la nouvelle d'Eberhardt « Deuil » et le roman de Flaubert, pour voir comment sont représentés les héros fin-de-siècle dans le contexte de la colonisation sous la plume d'Eberhardt. En outre, la féminisation des pays colonisés au XIX^e siècle constitue le discours d'usage de toute une époque.

Un florilège de onze nouvelles portant chacune sur un thème clé dans la représentation des femmes orientales chez Eberhardt, sera mis à profit de cette analyse : « Le Magicien »

(1902), « Yasmina » (1902), « Le Roman du turco⁵⁴ » (1902), « Taalith » (1903), « Deuil » (1904), « Pleurs d'Amandiers », « Zohr et Yasmina », « Tessaadith », « Chemineau », « L'Arrivée du colon », « L'Anarchiste ». À ces nouvelles s'ajoutent aussi les fragments, dont les deux premiers sont non datés, publiés à titre posthume par Victor Barrucand : d'abord « Cérès » dans lequel elle donne la parole à la statuette de la déesse en bois, un texte empreint d'une touche fantastique, et ensuite « Érostrate » qui reste un texte inscrit dans l'intérêt porté à l'âge des dieux et de la mythologie gréco-romaine ; et enfin, « L'âge du Néant » (1900) choisi comme épilogue dans l'édition Grasset (1988) annotée et commentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, un texte signé Mahmoud Saadi, nom d'emprunt qu'Isabelle Eberhardt se choisit pour ses déplacements plus sécuritaires en Algérie et pour ses écrits quelque peu scabreux.

Au final, cette thèse cherche à établir des liens entre des textes d'auteurs en apparence très différents, en les faisant dialoguer grâce à des théories littéraires qui se regroupent en quatre volets théoriques, formant les piliers de ce travail : le volet philosophique, le volet féministe, le volet sociohistorique et le volet postcolonial.

⁵⁴ Le turco est le tirailleur de l'armée d'Afrique.

CHAPITRE I

REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ THÉOPHILE GAUTIER

Dans l'œuvre de Gautier, il apparaît clairement que l'idéal féminin est toujours animé par le simple désir de l'homme. Dans « La Morte amoureuse » et « Arria Marcella » la femme ressuscitée par le désir de l'homme est doublée d'une enchantresse. Gautier puise dans l'imaginaire biblique qui constitue un réservoir fertile aux idées patriarcales et misogynes. Est-ce à dire que Gautier est un auteur misogyne ? Dans le corpus étudié, la femme orientale de Gautier ne manque pas de porter l'empreinte d'un siècle hautement misogyne. Dans les œuvres orientalisantes choisies⁵⁵, *Le Roman de la momie*, « La Mille et deuxième nuit » et « Une Nuit de Cléopâtre », la focalisation sur la sensualité, la beauté physique et la lasciveté est évidente dans les représentations féminines. Cependant, il est possible de montrer, du moins à travers ces œuvres de Gautier, que celui-ci use du tout-puissant complice qu'est l'art pour reconfigurer le passé et l'adapter au présent pour refaire l'avenir ; un avenir dans lequel la femme orientale reprend, contre toute attente, les rênes de son destin. Ainsi Gautier parvient-il, à travers la fiction, à mettre son esprit avant-gardiste à l'œuvre pour « réinventer » l'Orient. Pour y arriver, il lui faut passer par le plus mythique des fantasmes de l'homme : la femme, clé de l'inspiration et des contrées interdites. Faire de la femme un mythe qui hante le désir le plus profond de l'homme, ce n'est pas la désirer en tant que sujet et esprit indépendant, loin de là.

⁵⁵ Il aurait été possible d'ajouter *Le pied de la Momie* avec ces nouvelles, mais elle ne comporte guère d'éléments suffisants permettant de dégager les paroles et l'autoévaluation de la femme orientale.

Ce qui est proposé dans ce premier chapitre est de voir, dans un premier temps, comment la représentation de la femme orientale chez Gautier porte les formes d'écriture et les valeurs de l'école du Parnasse. D'abord, Gautier représente-t-il la femme orientale dans le sens de parler pour elle (*vertreten*⁵⁶) ou dans le sens de l'exposer simplement de façon artistique sans aucune prétention de parler pour elle (*darstellen*) ? C'est ce qui sera analysé dans la première partie de ce chapitre, à la lumière des travaux de Spivak et de Jacques Rancière en suivant la piste des valeurs comme motif de l'agir féminin. Dans un second temps, il sera question de l'autoévaluation du personnage de la femme orientale à travers les trois âges de l'Histoire établis dans *La Science nouvelle de Vico* et repris ingénieusement dans *The Purpose of playing* de Mustapha Fahmi. Dans la deuxième partie de ce chapitre, il s'agira, d'une part, de voir en l'écriture de Gautier non plus la malédiction d'une misogynie qui frappe la plupart des écrivains de son temps, mais plutôt, et paradoxalement, les prémices d'un féminisme universel ; et d'autre part, d'entrevoir une sorte de violence dans la représentation de l'âge des héroïnes arabo-musulmane, dans l'image de Schéhérazade, en se basant sur les propos de Saïd dans *Dans l'Ombre de l'Occident* :

[...] il est certain que la représentation, plus particulièrement l'acte de représenter (et donc de réduire), implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation ; il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même, l'image (verbale, visuelle, ou autre) du sujet⁵⁷.

La violence de la représentation paraît claire dans l'analyse du personnage de Schéhérazade dans l'âge des héroïnes, tandis que le calme intérieur de la représentation elle-même est perceptible dans l'âge des déesses et celui des femmes qui met en scène dans une

⁵⁶ Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 27.

⁵⁷ Edward Saïd, *Dans l'Ombre de l'Occident*, suivi de *Les Arabes peuvent-ils parler* de Seloua Luste Boulbina, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 12-13.

lumière chaude l'image de la femme de l'Antiquité égyptienne, qu'elle soit icône de la beauté (Cléopâtre) ou momie (Tahoser).

PREMIÈRE PARTIE : LA FEMME ORIENTALE SOUS LE REGARD PARNASSIEN

Chez Théophile Gautier, l'un des fervents avant-gardistes du mouvement parnassien, il y a un intérêt authentique pour l'Antiquité, doublé d'une curiosité particulière pour la femme orientale qui représente l'Orient voilé de ses mystères. Gautier s'intéresse principalement à des figures mythiques de l'Orient, des mythes universels de femmes qui occupent autant l'imaginaire occidental que l'imaginaire oriental, telles que Cléopâtre et Schéhérazade. Il mise tout son savoir, d'abord livresque et ensuite empirique, sur l'Égypte ; l'égyptologie est alors une discipline en pleine effervescence, grâce notamment à la découverte de Champollion en 1822, à savoir le déchiffrement des hiéroglyphes. Cela dit, Gautier ne peut se détacher complètement des intérêts généraux de la société française au XIX^e siècle. Dans les trois fictions à l'étude « Une Nuit de Cléopâtre », « La Mille et deuxième nuit » et *Le Roman de la momie*, Théophile Gautier réinvente l'Orient, ses mœurs et ses langues, mais aussi ses figures féminines illustres.

Représenter la femme orientale équivaut à représenter, par contraste, la femme occidentale, à travers ce qu'elle n'est pas. La femme en Europe au XIX^e siècle faisait encore ses premiers pas en matière de liberté et d'émancipation, elle commençait tout juste à prendre part au changement dans les sphères politique, sociale et littéraire. En effet, en France, lors des Trois Glorieuses, la femme est la première *porteuse de la flamme de la révolution* comme le montre la toile d'Eugène Delacroix ; elle a le rôle de « boutefeu ». Comme le précise l'*Histoire*

des femmes en Occident au XIX^e siècle : la femme a un rôle puissant sur l'imaginaire et l'agir de l'homme ; elle peut aussi avoir le rôle d'inspiratrice et d'actrice de changements réels dans la société.

Au cœur de l'action, les femmes assument toujours leur rôle de « boute-feux » : « C'est principalement les femmes que l'on agite, lesquelles faisant passer toute leur frénésie dans l'esprit des hommes les échauffent par leurs propos séditeux et excitent la plus violente effervescence », note un policier pendant l'insurrection de mai 1795⁵⁸.

Pour réinventer un Orient mystérieux, il faudra une étincelle qui allume le changement ; la femme orientale est cette étincelle. Elle incarne, pour l'homme de lettres français du XIX^e siècle, une nature à apprivoiser, à représenter à sa manière, ce qui montre un désir de se représenter soi-même comme transparent pour représenter l'Orient et l'autre en général, en tant que détenteur du pouvoir poétique. Celui-ci, par assimilation au pouvoir politique, s'impose comme force inaltérable qui imprègne indélébilement les esprits et les imaginaires.

On est tenté de pousser l'analyse de la question de la représentation plus loin, surtout chez un auteur qui est connu pour avoir manié deux formes de représentation : la peinture et la littérature. Dans l'ouvrage intitulé *L'Homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paolo Tortonese retrace le concept de représentation entre histoire et théorie. L'écrivain fondateur du naturalisme, Zola, reproche à Théophile Gautier sa représentation littéraire trop imagée, parfois figée, en raison de sa plume qui se fait pinceau. Paolo Tortonese, tout comme Zola, reproche à Gautier son écriture descriptive « sans aucun souci de l'humanité⁵⁹ » des personnages, c'est-à-dire qu'il ne donnerait point de profondeur psychologique à ses personnages. Or, sa représentation reste profondément riche, comme il sera démontré dans cette première partie du chapitre. La question est de voir comment Gautier est allé jusqu'à creuser

⁵⁸ Georges Duby; Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, coll. Tempus, Éd. Perrin, coll. Tempus, 1991, p. 27.

⁵⁹ Paolo Tortonese, *L'Homme en action: la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

les deux dimensions de la représentation telles que les présente Spivak dans *Les Subalternes peuvent-elles parler*, c'est-à-dire la représentation artistique comme forme d'exposition (*darstellen*), et la représentation politique au sens de parler pour quelqu'un (*vertreten*) ?

1.1 LA REPRÉSENTATION ARTISTIQUE : ENTRE LITTÉRATURE ET PEINTURE (*DARSTELLEN*)

La femme orientale représentée par Théophile Gautier porte le souffle de chaque aspiration esthétique, sociale et éthique de l'artiste pur. Comme lui, Tahoser, Cléopâtre, Schéhérazade et Dinarzarde⁶⁰ semblent prises par enchantement dans une duplicité de temps et de lieux, entre l'imaginaire oriental et l'imaginaire occidental ; elles ont cette capacité de différer dans le temps et dans l'espace. La femme orientale que Gautier choisit de représenter porte incontestablement l'empreinte des paradoxes qui jalonnent sa double vocation d'artiste et de feuilletoniste. Comme lui, Schéhérazade est souvent perçue comme un des premiers personnages qui met en pratique le genre du roman-feuilleton, ce que Gautier ne manque pas de rappeler au début de sa nouvelle en comparant son propre sort de feuilletoniste à celui de la conteuse⁶¹. D'autres chercheurs et critiques ont mieux creusé cette question, comme Dominique Jullien dans son ouvrage *Les amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et une nuits* dans lequel il souligne le lien entre ce genre, originellement inventé par Hérodote, selon ses sources, et entre le domaine politique⁶². Mais la question dans cette thèse est celle des personnages féminins et de leurs représentations dans les fictions.

⁶⁰ Parmi les versions des *Mille et Une Nuits*, Gautier choisit celle d'Antoine Galland. Or, ce dernier choisit le nom Dinarzarde, alors que dans la version originale la sœur de Schéhérazade s'appelle Dunyazade. Ce choix peut sembler anodin mais en traduisant les deux noms, il est possible d'y déceler une mise en garde contre le virage qu'est en train de prendre la littérature au XIX^e siècle : Dunya signifie en arabe « le bas monde », et Dinar est la monnaie de plusieurs pays d'Orient, ce qui peut être synonyme du passage de la littérature d'une expérience de vie à une expérience mercantile et monnayable.

⁶¹ Théophile Gautier, *Romans contes et nouvelles, Le Roman de la momie*, t. 1, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. 886.

⁶² Dominique Jullien, *Les amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2009, p. 41.

Gautier a su se démarquer par sa capacité à conjuguer les deux modes de représentation artistique. Il porte entre ses mains les deux outils de la vocation artistique : le pinceau et la plume. L'article de Théophile Gautier intitulé « Portraits contemporains » (1874) est peut-être celui qui exprime le mieux sa double vocation et qui présente la peinture comme le patron sur lequel il ajuste toutes ses représentations littéraires et taille ses personnages. Il déclare avoir conservé de sa première expérience en atelier de peinture, sa préférence pour la statue et le marbre. L'idéal féminin de Gautier est fait de marbre (conséquence de son appartenance au Parnasse) et traité selon les canons du genre fantastique. D'ailleurs il ne manque pas de le préciser : « [...] j'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair. Mes études de peinture me firent apercevoir d'un [*sic*] défaut que j'ignorais, c'est que j'avais la vue basse. Quand j'étais au premier rang, cela allait bien, mais quand le tirage des places reléguait mon chevalet au fond de la salle, je n'ébauchais plus que des masses confuses⁶³. » Si Gautier s'intéresse à l'Antiquité pour les thématiques de ses récits orientalisants, son intérêt en tant qu'artiste pur concerne également les formes d'art antique comme la sculpture et la mosaïque. Les arts visuels relèvent d'une représentation en *mimésis* et influencent le style de Gautier. De fait, celui-ci, dans ses œuvres littéraires, donne à voir, grâce aux longues descriptions, un monde essentiellement sensible. De même, la technique spécifique de la mosaïque, qui consiste à amasser sur une surface lisse des matériaux de diverses provenances : or, marbre, granit, n'est pas étrangère à la technique d'écriture de Gautier. Cette dernière amasse autour de la figure de la femme orientale différents traits de sources variées, dans le but de former un tout esthétiquement et artistiquement cohérent. Il faut bien s'y attendre, pour un artiste pluridisciplinaire, la mosaïque est l'un des arts les plus attrayants⁶⁴, d'autant plus qu'elle

⁶³ Théophile Gautier, « Portraits contemporains. Littérateurs - peintres - sculpteurs - artistes dramatiques », Paris, *Charpentier et Cies*, 1874, p. 7.

⁶⁴ Lucien Dällenbach, *Mosaïque*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

incarne parfaitement cette pluralité, intrinsèque à sa composition. Gautier, modulant tour à tour sur les domaines de l'Art, apparaît tantôt comme un poète, tantôt comme feuilletoniste au besoin, tantôt oriental et tantôt occidental, tantôt comme un parnassien, militant pour la cause de l'art. Sa représentation de la femme orientale obéira à cette mosaïque de compétences artistiques. La mosaïque est un art qui transpose la beauté de composition et recomposition des formes et des matériaux divers. Elle suggère une sorte de mouvement puisque la composition traduit cette volonté de faire bouger les éléments, de leur choisir telle disposition plutôt qu'une autre, et les matériaux disposés sont aussi importants que la surface qui les englobe, les transpose et les retient. Le fond doit être aussi solide et riche pour pouvoir supporter le tas de matériaux divers qui peuvent aller du granit à l'or. C'est ainsi que le décor sophistiqué doit dire l'humain qui l'habite. La représentation en mosaïque correspond, selon moi, à la fiction orientalisante de Gautier, et la femme qu'il transpose est elle-même une sorte de mosaïque de caractères et de traits de différentes formes et couleurs. Dans l'accoutrement de Tahoser, par exemple, cette technique de collage à la façon de la mosaïque est très apparente dans le rassemblement de matériaux différents :

Vingt épingles d'or, piquées parmi ses tresses comme des fleurs dans une coiffure de bal, étoilaient de points brillants cette épaisse et sombre chevelure, qu'on eût pu croire factice tant elle était abondante. Deux grandes boucles d'oreilles, arrondies en disques comme de petits boucliers, faisaient frissonner leur lumière jaune à côté de ses joues brunes. Un collier magnifique, composé de trois rangs de divinités et d'amulettes en or et en pierres fines, entourait le col de la coquette momie, et plus bas, sur sa poitrine, descendaient deux autres colliers, dont les perles et les rosettes en or, lapis-lazulis et cornaline, formaient des alternances symétriques du goût le plus exquis⁶⁵.

Contrairement à ce que confirme Paolo Tortonese sur la description déshumanisante⁶⁶, ce passage descriptif vient suggérer la force intérieure de Tahoser et de souligner l'importance de

⁶⁵ Gautier, *Le Roman de la momie*, t. 2, p. 516.

⁶⁶ Paolo Tortonese, *L'Homme en action*, *op. cit.*, « [...] la couleur touche, émeut, ne s'adresse pas à l'entendement. Gautier est un coloriste parce qu'il ne nous achemine vers aucune connaissance ; de plus le défaut de référence à l'homme qu'on a constaté dans son œuvre se traduit en défaut d'*humanité* dans un autre sens du mot : Gautier n'enthousiasme pas l'homme qui le lit, comme il ne fait pas connaître l'homme dont il parle. Zola

son action sous la plume de Gautier, puisqu'elle choisit de renoncer à une vie de luxe. Dans ce passage, une profusion d'objets de luxe forme la parure de Tahoser, on retrouve « Vingt épingles d'or », « un collier magnifique composé de trois rangs de divinités en or », « perles et rosettes en or » qui peuvent être lus comme l'expression de la richesse incommensurable dans laquelle vit Tahoser et qu'elle quittera plus tard. Le collier à trois rangs de divinités pourrait être l'expression de son enchainement aux traditions pharaoniques la ligotant dans son rôle de fille du prêtre. Sa volonté, plus tard, de quitter délibérément un milieu qui la dote de richesse matérielle met en relief son courage de partir à la conquête de sa liberté auprès d'un homme qu'elle choisit d'aimer. Ainsi, ayant rejeté ce « collier à trois rangs de divinités » Tahoser se libère de ses chaînes. Il est évident que la description de sa parure, vu sous cet angle, n'est pas une description « déshumanisante » puisqu'elle fait ressortir ce qu'il y a de plus humain chez Tahoser: sa capacité de choisir. Celle-ci rejette le luxe et les pierres précieuses dont on la couvre pour être le sujet de sa destinée est une femme choisit la liberté. « L'écriture artiste » de Gautier permet au décor, minutieusement soigné à la manière d'une mosaïque, de suggérer la richesse intérieure du personnage et de ses multiples aspirations et contradictions, tout à fait humaines. Cette mosaïque de couleurs force le regard du lecteur à se prêter à la complexité des teintes, des matériaux et des formes d'un tout en apparence disparate, pour peu qu'il veuille se laisser saisir par cette curiosité à voir au-delà du fini lustré de la mosaïque. À mon sens, les femmes orientales de Gautier apparaissent comme des figures composites formées de matériaux divers, une mosaïque orientalisante, sur laquelle sont émaillés, avec grand soin, des fragments de marbre, de verre, d'or et de granit (matériaux qui reviennent souvent dans les descriptions de Gautier) assemblés avec minutie par un savoir livresque sur l'Orient, constitué des récits historiques, des

lui retire même cette faculté d'émouvoir que le colorisme pouvait lui assurer : en ne nous apprenant rien, il ne nous émeut même pas, parce qu'il manque d'humanité. », p. 149.

fictiones et des voyages de ses contemporains soigneusement choisis. Les fragments sont les fantasmes de l'homme occidental, les stéréotypes et les expériences de l'écrivain voyageur. Gautier réussit à faire une représentation artistique de la femme orientale qui ressemble à l'art antique de la mosaïque : joignant ainsi des matériaux aussi divers que le lexique des pierres précieuses et les couleurs orientales, ce qui montre la femme orientale rêvée comme une image sublimée de l'Orient, composée de zones d'ombres, de points lumineux et de couleurs insolites.

Cependant, il y a parfois des détails qui détonnent de la mosaïque orientaliste de Gautier, révélant la volonté de surcharger ses personnages d'exotisme pour une représentation qui sied au goût de son public, trahissant inconsciemment le journaliste qu'est Gautier. La représentation artistique de Schéhérazade comporte quelques failles, comme lorsque l'auteur semble ignorer la différence entre le khôl et le henné⁶⁷, et c'est dans un passage comme celui-là que l'on peut comprendre que le savoir de l'auteur sur l'Orient est purement livresque, car entre ces deux matières naturelles largement employées en Orient, les différences sont évidentes, du point de vue olfactif, mais aussi de l'origine et des composantes. Le henné est un arbuste dont on utilise les feuilles pour faire un tatouage temporaire couleur marron foncé puis orange. Tandis que le khôl est, selon une source scientifique, un composant chimique :

Les rois et reines de l'Égypte antique sont représentés avec des yeux fardés de noir comme l'attestent de nombreuses iconographies égyptiennes antiques. Ceci étant, outre le caractère esthétique, ce maquillage des yeux leur assurait un liquide lacrymal enrichi de façon constante en ions Pb^{2+} qui protégeait les yeux en permanence par une riche population de macrophages constituant une barrière antibactérienne redoutable [...] L'étude de résidus de poudre retrouvés dans des pots à khôl, conservés au Musée du Louvre a permis de déterminer la composition chimique de ces fards. Dans ces compositions, on retrouve des dérivés de plomb : galène, laurionite, phosgénite et césurite. Ces derniers sont liés par une substance grasse afin d'obtenir une pâte permettant l'application sur le bord des paupières⁶⁸.

⁶⁷ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 886.

⁶⁸ Philippe Walter et Christian Amatore, *Le Khôl égyptien et médecine traditionnelle : la science au service de l'art*, *Culture Sciences*, ENS Eduscol, 2013, [en ligne], <http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/le-kh%C3%B4l-%C3%A9gyptien-et-m%C3%A9decine-traditionnelle-la-science-au-service-de-l%E2%80%99art>, consulté le 20 mars 2018.

Mais comme à Paris, au XIX^e siècle, il n'y avait pas de critiques littéraires orientaux, la confusion entre khôl et henné pouvait bien passer inaperçue. Pour ce qui est du *darstellen*, le portrait de Ayesha (le personnage de « La Mille et deuxième nuit »), par exemple, outre l'imprécision qu'il comporte, s'avèrera-t-il concorder autant avec les canons de l'Orient ? Ou bien est-il carrément une représentation maladroite puisqu'il déclenche la colère de Schahriar, insatisfait de l'histoire racontée par Schéhérazade ?

1.2 REPRÉSENTATION « POLITIQUE » DE LA FEMME (*VERTRETEN*)

Dans une œuvre qui traite d'une femme de pouvoir telle que Cléopâtre, d'une femme du harem proche du sultan comme Schéhérazade ou de la femme d'un Pharaon (Tahoser), l'enjeu politique est fortement présent et il est accordé au côté poétique dans la représentation de la femme. Mais il n'apparaît pas explicitement dans une œuvre fantastique comme celle de Gautier qui se veut loin de la politique et de la « morale » bourgeoise de son époque. Le personnage de Cléopâtre, stéréotype de l'idéal féminin oriental en Occident, présente tant de dualités et semble refléter « le mal du siècle », caractérisé au XIX^e siècle par l'ennui et le romantisme de la jeunesse élevée dans le matérialisme bourgeois des Lumières et dont Alfred de Musset explique les aspects dans *Confessions d'un enfant du siècle*. Cependant, ce n'est point le mal de la jeunesse française du XIX^e siècle désireuse de créer un changement positif, ce mal vécu par la reine d'Égypte est un mal bourgeois. La Cléopâtre de Gautier souffre d'ennui, bien qu'elle ait tous les droits, même celui de donner la mort. Pour se distraire, elle se joue de la vie de Meïamoun. Le sort de l'Égypte lui importe peu puisqu'elle ne se sent pas y appartenir. En effet, la reine Cléopâtre sous la plume de Gautier est l'expression du tiraillement entre grandeur et décadence humaines, entre la gloire et l'ennui, entre l'Orient et l'Occident. Tandis que le meurtre de Schéhérazade dans « La Mille et deuxième nuit » semble être un attentat littéraire contre l'héroïne emblématique d'une culture perçue, comme le pense Saïd, comme

celle de l'ennemi arabo-musulman. La mise à mort de Schéhérazade participerait, en ce sens, de l'entreprise impériale. En effet, Saïd invite à voir entre les deux sphères politique et littéraire une connexion ou plus spécifiquement une sorte d'interdépendance⁶⁹. Ainsi, dans la mesure où l'impérialisme français, dans sa portée globale, constitue la toile de fond de ces structures littéraires, la représentation politique, ou *vertreten*, de la Schéhérazade de Gautier devient une forme de miniaturisation de toute une culture. D'ailleurs Saïd souligne que « la représentation implique une consommation : les représentations sont mises en place pour être utilisées dans l'économie domestique d'une société impériale⁷⁰. »

De plus, dans cette représentation politique, comme le signale Spivak à propos des intellectuels qui, en représentant l'Autre, se représentent eux-mêmes comme transparents, on peut comprendre l'éthique profonde de Gautier. Dans la représentation de la femme orientale, Gautier se représente lui-même et représente son art comme transparent. À mon sens, il y a moyen de voir dans le genre fantastique adopté dans ces trois œuvres de Gautier, la manifestation la plus palpable de l'art pur. Le fantastique peut être perçu comme l'invention pour l'invention, puisqu'il ne prétend pas dire une vérité quelconque, et même si tel était le cas, il la dit de biais. Gautier a une volonté de plonger dans l'Antiquité orientale pour échapper à son temps. Ces observations reposent sur ma propre analyse des textes fantastiques orientalisants de Gautier : ils seraient le reflet de l'imagination d'un artiste pur qui se veut transparent. En représentant l'Autre, Gautier représente le fantastique comme un art transparent et transcendant par rapport aux autres genres. Cependant, Saïd pense qu'il existe bien un véritable « genre orientaliste » en précisant qu'« il est parfaitement légitime de parler de l'orientalisme comme d'un genre littéraire, représenté par des œuvres de Hugo, de Nerval, de

⁶⁹ Edward Saïd, *D.O.O.*, p. 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

Goethe, de Flaubert, de Fitzgerald et d'autres⁷¹. » Il souligne qu'un tel « genre » ne peut pas être totalement transparent, puisqu'il porte des traces de la réalité politique et des préjugés culturels et populaires hérités des siècles précédents. Aussi est-il légitime de penser que pour l'empire et ses dirigeants politiques tout comme pour les écrivains orientalistes : « L'Orient [...] était quelque chose à rencontrer et à traiter, dans une certaine mesure, parce que les textes rendaient cet Orient possible. C'était un Orient muet, à la disposition de l'Europe pour qu'elle y réalise des projets impliquant les indigènes, sans être directement responsable vis-à-vis d'eux, un Orient incapable de résister aux projets, aux images ou aux simples descriptions inventées pour lui⁷² ». Comme le stipule Saïd, les fictions qui prennent l'Orient pour cadre vont de pair avec l'orientalisme en tant que discipline, occupant une place importante dans le champ du savoir. Il souligne :

Reconstruire une langue orientale qui était morte ou perdue, cela signifie [...] reconstruire un Orient mort ou négligé et préparer la voie pour ce que les armées [...] feront plus tard ; cela veut aussi dire que la précision, la science et même l'imagination de la reconstruction peuvent préparer la voie pour ce que les armées, les administrations et les bureaucraties feront plus tard sur le terrain, en Orient⁷³.

Pour un sociologue comme Bourdieu, la femme a souvent le rôle de médiatrice, autant dans le champ artistique que dans la vie familiale : elle est la médiatrice qui permet à l'homme de s'accomplir socialement. Pour l'écrivain, elle est aussi médiatrice, la métaphore de la création, la muse de l'inspiration, et, selon l'hypothèse défendue ici, la clé qui donnerait un accès double à l'esthétique propre de l'auteur, et en même temps à l'éthique profonde qui s'exprime à travers son œuvre. Pour un orientaliste, la femme est la médiatrice qui donne accès à un monde exotique. D'un monde à l'autre, elle opère une sorte de médiation traduisant le mouvement et le passage d'une sphère à une autre, d'une littérature à une autre, d'un imaginaire

⁷¹ Edward Saïd, *O.*, p. 108-109.

⁷² *Ibid.*, p. 175.

⁷³ Edward Saïd, *O.*, p. 220.

de registre oriental à celui occidental. Le voyageur est aussi la figure de la médiation, les personnages féminins étudiés entreprennent ou ordonnent un voyage, entre deux mondes distincts : Cléopâtre envoie Meïamoun au monde des morts, Schéhérazade fait un aller-retour entre Bagdad et Paris, deux mondes culturels radicalement différents ; et Tahoser renonce à sa position et son *habitus* de jeune femme de rang élevé croyant en des divinités égyptiennes pour aller vivre chez un israélite dont les croyances lui sont complètement étrangers, d'ailleurs elle se met à croire en un seul Dieu, celui de Moïse et de Poëri, l'homme qu'elle aime. Mais cette médiation, mentionnée ici sommairement, sera approfondie dans les parties qui traitent de chaque personnage pour en dégager les subtilités et caractéristiques propres à chaque âge incarné.

Schéhérazade dans « La Mille et deuxième nuit » est la figure qui représente, de même, cette idée de dualité, prise entre deux positions opposées : l'héroïne à bout d'inspiration dans son monde oriental part en Occident à la recherche d'une histoire qui sauverait sa vie. En parlant pour Schéhérazade, Gautier la représentant sans imagination et incapable d'innover et de réinventer ses histoires fantastiques. Il se représente lui-même, dans son personnage-narrateur, comme étant le poète occidental qui déborde d'imagination et de créativité, par opposition à sa pauvre héroïne orientale. Il apparaît dans cette posture comme le dominateur, celui qui pose les règles du jeu littéraire, en dessinant un Orient « fantastique » agonisant et condamné à mendier à l'Occident une étincelle d'inspiration pour se rallumer une lueur de génie. En parlant pour Schéhérazade, l'auteur entend la faire taire à jamais, ce qu'il ne manque pas de faire en mentionnant sa mort à la fin de la nouvelle.

1.2.1 SCHÉHÉRAZADE : MÉDIATRICE ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT

En faisant débarquer Schéhérazade dans un appartement à Paris, Gautier la place déjà comme médiatrice entre deux mondes différents, voire diamétralement opposés. Cependant, pour traduire et relier un monde à l'autre, il faut d'abord que la compréhension soit possible. Or, Saïd affirme qu'il est impossible de comprendre un art, un imaginaire, né dans d'autres conditions que celles connues. Il prend pour exemple la poésie arabe, difficile à comprendre en dépit des efforts déployés :

La poésie arabe a été produite par un peuple complètement étranger (aux Européens), dans des conditions climatiques, sociales et historiques extrêmement différentes de celles que pouvait connaître un Européen ; en outre, cette poésie « s'alimente d'opinions, de préjugés, de croyances, de superstitions, dont nous ne pouvons acquérir la connaissance que par une étude longue et pénible ». Même si l'on est passé par les rigueurs de la formation d'un spécialiste, une bonne partie des descriptions, dans cette poésie, ne sera pas accessible aux Européens⁷⁴.

Le personnage principal est un poète et feuilletoniste établi à Paris. Il apparaît clairement comme un orientaliste. D'abord, le cadre comporte des objets orientaux (babouches, etc.), il y a des références directes à Galland, et enfin, et le plus important, le récit même semble se fonder sur une thématique essentiellement orientaliste : celle de connaître l'Orient et de lui souffler une histoire, lui dicter ses mots, le façonner et réinventer ses mythes et ses héros. Je reprends les propos d'Edward Saïd sur *Les Perses* d'Eschyle pour définir la quintessence de la réflexion derrière cette visite de Schéhérazade chez le poète français : « L'Asie parle grâce à l'imagination de l'Europe⁷⁵ ». Dès le début du récit, l'auteur use des parallèles et des dualités : deux temps opposés, celui de la réalité et celui de l'oisiveté, celui de l'Occident et celui de l'Orient :

⁷⁴ Edward Saïd, *O.*, p. 228.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

J'avais fait défendre ma porte ce jour-là ; ayant pris dès le matin la résolution de ne rien faire, je ne voulais pas être dérangé dans cette importante occupation. Sûr de n'être inquiété par aucun fâcheux [...], j'avais pris toutes mes mesures pour savourer à mon aise ma volupté favorite⁷⁶.

Mais comme il réussit à se défaire du temps présent en défendant sa porte et en s'abandonnant au mouvement de sa pensée, il réussit de même à jongler entre les imaginaires oriental et occidental pourtant différents pour créer un monde nouveau, un entredeux dans lequel le lecteur peut flotter à la surface de deux mondes.

Un grand feu brillait dans ma cheminée, les rideaux fermés tamisaient un jour discret et nonchalant, une demi-douzaine de carreaux jonchaient le tapis, et, doucement étendu devant l'âtre à la distance d'un rôti à la broche, je faisais danser au bout de mon pied une large babouche marocaine d'un jaune oriental et d'une forme bizarre ; mon chat était couché sur ma manche, comme celui du prophète Mahomet, et je n'aurais pas changé ma position pour tout l'or du monde⁷⁷.

Le récit commence en mode double, ce parallèle effectué dès les premières phrases va rythmer tout le récit. Dès le départ, il établit une sorte de parallélisme subtil entre lui et le prophète de l'Islam. Un effet de vertige est posé, tant entre soi et l'autre, que dans l'oscillation entre deux modes de vie (oriental et occidental). La mise en abyme opère un écho entre les deux récits, le récit initial du narrateur et le récit second de l'histoire racontée à Schéhérazade par le poète orientaliste. Schéhérazade est la médiatrice entre les deux mondes. Connue par le poète grâce à la traduction de Galland, elle deviendra la traductrice et la matière à traduire (véhiculée dans l'histoire d'une femme orientale). La clé de la communication entre l'Occident et l'Orient est la femme, la clé de l'interférence des imaginaires est encore la femme. En dépassant les clivages entre d'un côté l'Orient et de l'autre l'Occident, une troisième voie se construit peu à peu.

La forme du récit, plaçant une femme, Schéhérazade, entre le poète occidental et le sultan oriental suggère qu'il s'agit d'une tentative de toucher à l'imaginaire de l'*Autre* par le biais de la fiction. La mise en abyme de la fiction comme un moyen de changer l'imaginaire,

⁷⁶ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 881.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 881.

de transférer les idées d'une rive à l'autre, de dominer l'autre en lui disant « Je connais la vérité sur toi » est très poignante dans « La Mille et deuxième nuit ». Dans *Sapiens : Une brève histoire de l'humanité*, Yuval Noah Harari explique que la fiction et le mythe ont été les armes les plus puissantes inventées par le genre Sapiens de l'espèce humaine afin de perdurer et se développer jusqu'à contrôler toute la planète et mettre toutes les autres espèces sous sa domination. La puissance des religions et des mythes révèle ce que la fiction est capable d'accomplir grâce au contrôle de l'imagination.

Médiatrice entre Orient et Occident, Schéhérazade a pu être le véhicule qui transmet la culture orientale édulcorée dans les contes des *Mille et Une Nuits* traduits par Galland ; mais elle échoue à refaire le chemin de retour de l'Occident à l'Orient dans « La Mille et deuxième nuit » de Gautier : cela lui coûte la tête. La réplique du Sultan consiste en un refus violent : il exécute Schéhérazade. Elle a réussi à monter sur un tapis pour parcourir des milliers de kilomètres entre Bagdad et Paris, mais n'a pas réussi à franchir la distance qui sépare deux imaginaires, l'un basé sur l'Art pour l'Art, l'invention pour l'invention, qui place l'homme comme créateur ; l'autre fondé sur l'Art sous conditions. Dans sa « Mille et Deuxième Nuit », Gautier tue *Schéhérazade*. Non seulement la fin de la mythique conteuse est-elle révélatrice de l'impossibilité de faire une translation entre deux mondes, mais elle est aussi symbolique. Gautier tue le mythe de la conteuse habile en tournant ce personnage en dérision. Il fait montre d'un esprit orientaliste, que dans la culture arabo-musulmane, il est impératif que l'Art reste sous l'égide de la religion et n'en transgresse aucun précepte, et ne mêle pas le romanesque au religieux.

La Schéhérazade de Gautier se fait médiatrice sans prendre le temps de penser à son propre sort dans ce passage hasardeux d'un imaginaire à un autre. Tant que son sort est entre les mains de Schahriar, l'oratrice orientale ne peut retransmettre ce que l'Occident a à « dire »

de l'Orient ; ou plutôt, elle n'analyse point ce qui peut se dissimuler dans une fiction, c'est pour cela que son sort reste entre les mains de son maître. La Schéhérazade de Gautier ne fait pas la différence entre un conte oriental et un conte orientaliste. Entre les premiers qui la gardaient en vie de par leur intérêt aux yeux d'un Oriental, et entre le dernier qui lui coûte la vie, puisqu'il est dicté par un poète orientaliste bien installé dans son divan à Paris, et portant les prémisses d'une révolte contre toute l'assise de l'imaginaire oriental, la Schéhérazade de Gautier n'a pas vu la différence. Cette nuance, dont la Schéhérazade a fait les frais à ses dépens, pose encore problème jusqu'à nos jours. En effet, on reproche encore de nos jours à l'imaginaire oriental, malgré la profusion d'œuvres fantastiques qu'on lui attribue (dont *Les Mille et une Nuits*) de se limiter parfois aux sujets relevant de l'ordre du profane, et de ne pas s'aventurer assez dans le domaine du sacré. L'Occidental considère ces limites comme des obstacles à la liberté d'expression tandis que l'Oriental les voit comme une préservation de la foi se voulant abstraite, non-personnifiée et transcendante.

Or, l'art pur peut et doit se permettre de mélanger tous les pinceaux. Exactement comme le fait Gautier. En effet, dans une note de la collection de la Pléiade, il est souligné que « Gautier pouvait [...] légitimement utiliser la Bible comme source égyptienne autant qu'hébraïque et mêler sans scrupules le romanesque du *Moïse* de Rossini, l'histoire égyptienne et l'épopée biblique⁷⁸. » Gautier prête donc son style à sa Schéhérazade inventée, mais ce style à l'occidentale la trahit et lui fait perdre sa tête face à Schahriar. Elle met en récit une femme du nom de Ayesha qui peut rappeler la fille du Calife Abu Bakr, un des disciples du prophète arabe, et joue ainsi sur les limites de l'acceptable.

Cette nouvelle de Gautier semble conclure que ce qui apparaît comme vertu en Occident pourrait être perçu comme une tare en Orient, et vice versa, et que l'orientaliste intelligent doit

⁷⁸ Pierre Laubriet, dans Gautier, *Romans contes et nouvelles*, t. 1, « Notes », p. 1336.

s'en rendre compte afin d'éviter le malentendu. L'émancipation et la liberté d'expression, acquises à coups de révolutions tout au long du XIX^e siècle en France, peuvent être contestées en Orient parce qu'elles représentent des atteintes à la pudeur, à la religion et à ses figures emblématiques. Deux siècles plus tard, des événements tragiques montrent que le filtre de la religion reste encore omniprésent en Orient. La Schéhérazade de Gautier, décapitée par un sultan furieux (ou non-satisfait de l'histoire racontée par sa femme) est plus que jamais un acte à analyser. Les réponses sont le plus souvent trouvées dans les écrits d'une époque qu'on croit révolue. Lorsqu'il s'agit de représentation ou des figures emblématiques religieuses, qu'elles soient bibliques ou musulmanes, l'Orient a encore un peu de mal à y voir objectivement une simple expression subjective, sans conséquence sur les fondements des valeurs bien ancrées. Ce qui cause la perte de Schéhérazade est semble-t-il son incapacité à faire une projection de l'imaginaire occidental dans l'esprit oriental de Schahriar. Et il s'avère que cette incapacité de « projeter » le code des valeurs d'Occident en Orient ne fait que creuser encore plus le clivage entre un « nous », aux contours flous, et une sorte de bloc qu'on nomme « eux ». Plus le clivage se creuse, plus la peur des uns et des autres s'amplifie.

Cependant, si dans l'imaginaire français l'Orient est un espace de rigidités et de tabous, la réalité est toute autre si l'on se fie à la source : le récit original des *Mille et Une Nuits*. D'ailleurs, la version de Jamel Eddin Bencheikh et André Miquel (traducteurs des *Mille et Une nuits* dans la Pléiade) se veut fidèle aux récits originaux et restitue certaines histoires manquantes tout en élaguant quelques histoires considérées par ces derniers comme de la pure invention occidentale, puisque racontées par un ami de Galland, et transmises par celui-ci, comme « Aladin et la lampe magique ». Il est clair que les histoires originales des *Mille et Une Nuits* sont des histoires érotiques qui rompent avec tous les tabous, puisqu'on suit l'éducation sentimentale et sensuelle de Schahriar sciemment inculquée à travers l'art de conter.

Schéhérazaïe apprivoise le sultan en lui apprenant à faire travailler son imagination. On assiste à une vraie éducation sentimentale faite en toute subtilité. À l'issue de ces mille et une nuits, Schahriar devient un homme nouveau et finit par apprivoiser ses émotions et à se débarrasser complètement de sa jalousie meurtrière.

1.2.2 L'HISTOIRE FANTASTIQUE DE AYESHA DANS « LA MILLE ET DEUXIÈME NUIT »

Mais pourquoi le sultan finit-il par tuer Schéhérazaïe ? Deux interprétations sont possibles. Soit l'interférence des imaginaires et le rôle donné à la femme dans l'histoire inventée ne sont pas acceptés dans l'esprit de Schahriar, et c'est son côté oriental traditionaliste qui est ici critiqué, soit il y a une incompatibilité flagrante entre le fantastique et l'Orient des religions. Gautier évoque le Coran à deux reprises ; le prophète, le Calife Abu Bakr et Ayesha pourraient bien rappeler des personnages de la tradition musulmane.

Dans le Coran, il est dit que les femmes du prophète ne sont comme nulle autre femme. Le Sultan Schahriar, figure emblématique de l'Orient masculin, n'est pas prêt à désavouer ses croyances, car la religion reste un pilier central dans la culture orientale. L'imaginaire oriental collectif est régi et régulé par la religion, la fiction, aussi fictive qu'elle soit, ne saurait se frayer un chemin dans cet imaginaire si elle ne concorde pas avec l'histoire de la religion musulmane ou si des personnages ayant un lien avec les prophètes se trouvent être représentés, ou « mal-représentés ». Il est possible de penser que ces personnages dans « La Mille et deuxième nuit » peuvent évoquer dans l'esprit d'un musulman les personnages historiques qui portent les mêmes noms. On peut donc émettre une hypothèse qui suppose que la réaction de Schahriar est due à l'interprétation des personnages de l'histoire racontée par Ayesha comme étant une référence aux personnages historiques de la tradition musulmane. En ce sens, notre analyse se base sur la

distance entre la religion et l'art dans la vision d'un Schahriar misogyne. Chez un tel personnage, la représentation de la figure emblématique de Ayesha, femme orientale, épouse du prophète, ne devrait être utilisée que dans les récits qui servent la religion et la tradition historique musulmanes, et en aucun cas elle ne doit servir l'Art. L'imaginaire oriental s'abstient d'érotiser les figures emblématiques de l'Islam ; elles doivent absolument rester asexuées. Ayesha, ou comme l'appellent les musulmans sunnites « Oum Al Mouminine », la Mère des Croyants, est protégée d'un voile symbolique qui l'empêche de paraître comme une femme désirable. Comme l'évoque Simone de Beauvoir, la Mère est une figure sacralisée dans l'imaginaire des hommes. Ayesha, le personnage historique, incarne cette image de la Mère même si elle n'a jamais enfanté, c'est le côté sacralisant de la figure maternelle commune à tous les musulmans qu'on lui donne pour la soustraire en quelque sorte au désir des autres hommes (étant la femme du prophète). Sous la plume de Gautier, si l'on admet que Ayesha, la fille du Calife, représente le personnage historique, ce voile sacralisant est ôté, levé du moins, pour permettre à quelques rayons d'amour d'en profaner la chasteté de l'image.

Mahmoud-Ben-Ahmed se rangea contre le mur pour laisser passer le cortège ; mais il ne put le faire si précipitamment qu'il n'eût le temps de voir, par l'interstice des courtines, qu'une folle bouffée d'air souleva, une fort belle dame assise sur des coussins de brocart d'or. La dame, se fiant sur l'épaisseur des rideaux et se croyant à l'abri de tout regard téméraire, avait relevé son voile à cause de la chaleur. Ce ne fut qu'un éclair ; cependant cela suffit pour faire tourner la tête du pauvre Mahmoud-Ben-Ahmed⁷⁹.

L'appellation Mère des croyants confère à Ayesha, le personnage historique, une sorte de divinité. Simone de Beauvoir convoque l'image de la femme-Mère comme étant la seule figure de femme que l'homme ne veut pas voir comme sexuée. Par crainte de profaner cette image, le discours oriental met Ayesha à l'abri de l'imaginaire sensuel en la plaçant dans une zone neutre entre le masculin et le féminin.

⁷⁹ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 887.

Gautier, à la plume téméraire, fait sortir la fille du Calife Abu Bakr de son carcan sacré et la peint comme une jeune princesse séduisante :

Cela suffit pour faire tourner la tête du pauvre Mahmoud-Ben-Ahmed : la dame avait le teint d'une blancheur éblouissante, des sourcils que l'on eût pu croire tracés au pinceau, une bouche de grenade, qui en s'entrouvrant laissait voir une double file de perles d'Orient plus fines et plus limpides que celles qui forment les bracelets et le collier de la sultane favorite, un air agréable et fier, et dans toute sa personne je ne sais quoi de noble et de royal⁸⁰.

Gautier semble privilégier les canons de beauté français en peignant ses personnages principaux avec un teint « d'une blancheur éblouissante » qui rappelle l'image du marbre. Lors d'une seconde rencontre avec Ayesha, Mahmoud-Ben-Ahmed exprime sa passion née soudainement.

La jeune femme se montre à l'écoute, ravie presque conquise.

Vraiment, dit la dame, votre passion est née si subitement que cela ? Je ne croyais pas que l'amour vînt si vite. Je suis effectivement la femme que vous avez rencontrée hier ; je me rendais au bain dans ma litière, et comme la chaleur était étouffante, j'avais relevé mon voile. Mais vous m'avez mal vue, et je ne suis pas si belle que vous le dites.

En disant ces mots, elle écarta son voile et découvrit un visage radieux de beauté, et si parfait, que l'envie n'aurait pu y trouver le moindre défaut.

Vous pouvez imaginer quels furent les transports de Mahmoud-Ben-Ahmed à une telle faveur⁸¹.

La dame, Ayesha, semble être très à l'aise pour donner à l'étranger la possibilité de la voir sous ses voiles. La femme semble ici se dévoiler comme par compassion pour ce pauvre inconnu tombé sous son charme. Du côté de Schahriar, l'image de Ayesha ne doit pas faire l'objet d'un récit fantastique romantique, mais du côté du narrateur, un poète français du XIX^e siècle, Ayesha comme toute autre figure féminine peut être une inspiration pour servir l'Art.

Y a-t-il ici une critique de la peur du changement dans la tradition et les croyances ou ce que Christine Planté appelle « le brouillage des valeurs⁸² » ? On remarque la peur de l'Orient conservateur, symbolisé par le personnage de Schahriar, d'une « orientalisation » de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 887.

⁸¹ *Ibid.*, p. 888.

⁸² Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, p. 63.

l'imaginaire oriental, nécessairement misogyne et conservateur. Cette idée est illustrée dans la dernière scène où Dinarzarde est adossée au mur de la mosquée comme pour y chercher refuge, elle semble trouver en sa religion le dernier pilier qui peut la soutenir après la perte de sa sœur. Si l'on se fie à cette scène qui clôt la nouvelle, on peut dire que Schéhérazade s'est « étranglée » avec du fantastique français, maladroitement peint sur une toile orientale, brouillant ainsi les valeurs de l'art et les valeurs religieuses. Schahriar exécute Schéhérazade malgré tous ses efforts pour rester en vie ; le sultan, détenteur du pouvoir dans Bagdad, est aussi le défenseur des mœurs en Orient. La description de Ayesha, fille du Calife de Bagdad d'après la nouvelle, est axée sur le portrait physique et la sensualité, selon la tendance générale des écrivains français au XIX^e siècle. L'histoire de « La Mille et deuxième nuit » dictée par le poète feuilletoniste français établi à Paris, racontée par Schéhérazade au Sultan de Bagdad, va à l'encontre des valeurs supposées dans la culture orientale.

Gautier montre un Orient régi par les tabous religieux, n'acceptant pas qu'une princesse arabe, comme Ayesha, soit dévoilée ainsi dans une histoire d'amour fantastique et de faire d'elle une figure érotique. Ainsi, le lecteur est face à un Oriental, Schahriar, qui ne déguste le fantastique que lorsqu'il s'intègre dans ses cadres culturels et qu'il ne dépasse pas les limites du sacré. La femme orientale de Gautier dans « La Mille et deuxième nuit », est tantôt une noble princesse, fière, tantôt « une péri⁸³ » au service de son amant, et tantôt une inspiration, une forme d'art qui reste en constant renouvellement.

Face à l'Orient, stable, riche de ses civilisations antiques et gorgé de valeurs sacrées, Gautier semble user de la force des valeurs de l'avant-garde artistique française en voie de construction au XIX^e siècle, celles de l'Art pur notamment, du pouvoir subversif de la femme

⁸³ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 889-890. La péri, d'après le récit de Gautier, est une figure fantasmagorique, une sorte de djinn capable de prendre n'importe quelle forme humaine.

naissant en France, du désintéressement face au gain pécuniaire, et de la conception du temps pour partager ses valeurs avec son héroïne orientale.

1.3. LA REPRÉSENTATION SOCIALE SUIVANT LES VALEURS DANS *LE ROMAN DE LA MOMIE*

La dualité féminine dans les œuvres de Gautier est révélée par la coexistence de deux forces contraires, soit la passivité et l'agentivité du personnage féminin. Dans *Le Roman de la momie*, il y a une division en deux parties. Dans le prologue, la femme est l'objet d'étude, de découverte, elle traverse le siècle par son corps, éternelle par sa forme ; dans la deuxième partie, qui est le contenu du roman, elle prend vie comme sujet à part entière et symbolise les valeurs suprêmes de l'art, de l'Amour et de la Liberté ; valeurs présentées dans le prologue auquel je reviendrai dans un tableau détaillé.

Dans les notes explicatives sur *Le Roman de la momie*, on peut lire cette remarque du directeur du *Moniteur Universel* adressée à Gautier : « Je trouve que jusqu'à présent les personnages, sauf Tahoser, sont trop souvent Égyptiens morts, et qu'à force de voir les planches gravées et peintes tu fais malgré toi des fresques au lieu d'un tableau vivant⁸⁴. » Le personnage féminin est donc ici le seul qui semble être un personnage fort qui vibre sur les pages et n'est pas qu'un être de papier de par sa différence et son avant-garde. Tahoser correspond, selon moi, à ce que Mustapha Fahmi appelle « self-interpretation subject ⁸⁵», c'est-à-dire qu'elle est le sujet de sa propre autoévaluation, elle est maîtresse de l'image qu'elle désire projeter et joue son rôle suivant sa propre éthique. Ce lien essentiel que Tahoser incarne, entre autoévaluation et éthique, sera développé plus tard dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁸⁴ Gautier, *Le Roman de la momie*, t. 2, p. 1336-1337.

⁸⁵ Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing*, Québec, Two Continents Publishing, 2008.

Les valeurs prônées par les tenants de l'Art pour l'Art comme Théophile Gautier ne sont pas celles de la société bourgeoise, basées sur le gain et le profit matériel. Dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, les deux protagonistes incarnent, selon l'analyse d'Edward Saïd, la figure des orientalistes modernes devenus de vulgaires copistes⁸⁶ ressassant le même savoir sur l'Orient, les mêmes idées reçues et le même discours. Selon l'analyse de Saïd, il est possible de voir dans les œuvres des écrivains orientalistes l'établissement d'une distinction entre deux mondes de valeurs différents. Il est possible donc d'emprunter le même schéma d'analyse de Saïd pour reconnaître dans *Le Roman de la momie* des figures de l'orientalisme moderne : Lord Evandale est une figure influente de la haute sphère politique britannique qui a le pouvoir de se déplacer avec tout un cortège d'artistes et de chercheurs scientifiques pour dénicher des momies en Égypte et les transporter jusqu'à son pays. Dans la nouvelle, il décide, en découvrant lors d'une fouille la momie Tahoser, d'en faire cadeau au British Museum. Outre son statut imposant, il est orientaliste et a un intérêt pour l'art et l'archéologie.

Membre du club des Yachts, le jeune lord se permettrait de temps à autre le caprice d'une excursion sur son léger bâtiment appelé *Puck*, construit en bois de teck, aménagé comme un boudoir et conduit par un équipage peu nombreux, mais composé de marins choisis. L'année précédente il avait visité l'Islande ; cette année il visitait l'Égypte, et son yacht l'attendait dans la rade d'Alexandrie ; il avait emmené avec lui un savant, un médecin, un naturaliste, un dessinateur et un photographe, pour que sa promenade ne fût pas inutile ; lui-même était fort instruit, et ses succès du monde n'avaient pas fait oublier ses triomphes à l'université de Cambridge⁸⁷.

Tandis que Rumphius, « un personnage beaucoup plus humble⁸⁸ », « un docteur allemand », est la personnification de l'orientalisme scientifique. Il met son savoir-faire et son érudition au service du jeune Lord dans sa quête de rareté. Le personnage est important, car il cite de grands noms d'orientalistes reconnus au XIX^e siècle, tels que Renan, Wilhelm Von Humboldt ou encore Champollion.

⁸⁶ Edward Saïd, *O.*, p. 218.

⁸⁷ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 488.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 489.

Quant à la femme orientale, elle n'est ni classifiée dans l'orientalisme ni dans le tableau du prologue ; elle n'est que l'objet d'étude, du moins en apparence. Dans le prologue de l'œuvre *Le Roman de la momie*, Gautier fait un tableau des personnages (masculins) qui se base sur le physique mais aussi sur les valeurs de chaque personnage (voir Annexe 1). Cependant, la femme n'apparaît que dans une position subalterne, et dans le récit et sur le plan de l'action, elle est pratiquement inerte, elle est l'objet dont débattent les personnages masculins qui réfèrent à des catégories dans le champ du pouvoir et le champ social, à savoir l'homme de pouvoir, le scientifique et le marchand.

En philosophie, on retrouve chez Jacques Rancière une distinction assez troublante séparant les individus par la nature de leur âme : il y a les âmes d'élite et les âmes vulgaires, les âmes d'or et les âmes de fer⁸⁹. Mais l'or ici signifie moins la valeur matérielle que l'idée de la transcendance d'un matériau par rapport à un autre, la supériorité de l'or en qualités et vertus. Dans la littérature, les tenants de l'Art pour l'Art, comme Gautier et Flaubert, sont préoccupés par la quête du beau, l'aspiration à la grandeur de l'art qui n'a de but et de fin que l'art pur et la liberté des artistes. Rancière fait une différenciation basée sur les valeurs du sensible, aussi la femme se trouve-t-elle en haut de la pyramide grâce aux valeurs d'amour, de liberté qu'elle défend devant les normes raciales, religieuses et politiques. Dans l'étude de Rancière, *Le Fil perdu*, le philosophe s'appuie sur le texte de Flaubert (*Un cœur simple*), sur l'effet de réel, pour analyser ce qui, dans la minutie des détails descriptifs, peut amener à faire une différenciation entre les âmes d'élite et les âmes vulgaires et donc à démocratiser le sensible⁹⁰. Chez Gautier, qui est un partisan de l'Art pour l'Art, on peut également voir une différenciation entre les âmes. En effet, il y a une distinction « entre les grandes âmes qui pensent, sentent, rêvent et agissent

⁸⁹ Jacques Rancière, *Le Fil perdu*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 27.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

et les individus enfermés dans la répétition de la vie nue ⁹¹». La même conclusion qui montre une différenciation intérieure entre les âmes prend sous la plume de Gautier les airs d'une discrimination suivant les valeurs.

Dans *Le Roman de la momie*, il y a une hiérarchie sociale basée non pas sur le capital, mais sur les valeurs et les aspirations des personnages, d'où cette tentative de considérer les valeurs comme concepts, comme les motivations de l'action des agents. Dans le texte, on repère déjà une opposition entre deux champs de valeurs : celui de la vérité, et celui de l'or. Chacun des personnages présentés au prologue appartient soit à l'un, soit à l'autre de ces deux champs distincts. Pour faire le portrait des personnages, les valeurs apparaissent d'ordre primordial et essentiel dans le processus de la classification sociale des personnages. La place que donne le texte à la femme dans ce tableau de différenciation éthique et sociale est symptomatique de la place de la femme dans la société française du XIX^e siècle. La femme qui n'intervient pas tout au long du prologue dans ce que j'appellerai le tableau des valeurs sera appelée plus tard dans l'œuvre à introduire le changement. Tahoser voilée par le tissu blanc, absente et silencieuse, aura beaucoup à dire dans le roman lorsque sa vie et ses actions seront déchiffrées par le scientifique. Une fois revenue à la vie, elle devient « étincelante de bijoux » tandis que sa servante se retrouve voilée légèrement d'un tissu de gaze blanc. Le transfert du voile d'un champ à l'autre est révélateur. Dans le roman, la grille des valeurs se déploie d'abord dans le cadre du prologue. Gautier y pose les règles d'une société basée sur les valeurs comme capital fondateur de la personne. L'analyse sociologique que fait Bourdieu dans *L'Éducation Sentimentale* de Flaubert peut trouver ici son écho et se révèle d'une grande utilité pour faire une analyse de différenciation sociale basée, non pas sur le capital matériel et relationnel, mais exclusivement sur les valeurs pures. Dans *Le Roman de la momie*, deux thématiques s'opposent

⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

dès le prologue : celle de l'or et celle de la vérité, celle de la valeur matérielle et celle des hautes valeurs humaines propres à chaque catégorie représentée par les personnages du prologue.

Dans le cercueil de la momie, les hommes présents lors de la fouille découvrent parmi les objets enfouis, un miroir. L'image du miroir sert à amener le regard du lecteur vers une réflexion du tableau de la société de son temps. Le miroir reflète sous le regard du lecteur ce tableau des valeurs et l'intérêt de chaque personnage dans la découverte de la momie. Il serait intéressant de voir le tableau présenté dans le prologue comme une réflexion de la société et des champs sociaux qui s'y croisent.

Chaque catégorie possède un rapport distinct au temps, à l'argent, seule la femme est l'objet commun qui les unit. La foule des ouvriers ne pense qu'à assurer sa survie jusqu'au lendemain ; son rapport au temps est limité. Ces ouvriers mettent leur force physique au service de leurs besoins physiques primaires. Du moins, ils apparaissent comme une foule amorphe qui n'a pas de pensée ni d'aspirations allant au-delà du moment présent. Quant à Argyropoulos, le marchand grec, tous ses actes sont motivés par le gain. Sa seule réflexion à l'ouverture du cercueil de la momie vise l'argent : « Argyropoulos, voyant l'enthousiasme du docteur, eut un remords, le seul qu'il pût éprouver, du reste, le remords de n'avoir demandé que vingt-cinq mille francs : "J'ai été naïf, se dit-il à lui-même ; cela ne m'arrivera plus ; ce milord m'a volé⁹²" ». En pensant à la somme d'argent qu'il va gagner, c'est de la dot de sa fille dont il se préoccupe : « Argyropoulos comprit qu'il n'avait pas affaire à des dupes faciles, et il se confirma dans l'idée de vendre à l'Anglais la trouvaille sur laquelle il comptait pour parfaire sa petite fortune et doter sa fille ⁹³». Il considère, dans une perspective temporelle plus large, son avenir et celui de sa fille, il planifie son avenir et celui de sa fille. Comparé aux ouvriers, le

⁹² Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 505.

⁹³ *Ibid.*, p. 491.

mode de fonctionnement du marchand grec lui permet d'être en avance aussi sur eux de quelques années. Pour le scientifique allemand, Rumphius, il y a un rapport double au temps. Il veut être reconnu par les savants de son temps, graver son nom dans l'histoire et perdurer pour la postérité. Mais cela ne garantit pas l'éternité puisqu'il sera détrôné par un savant plus grand que lui qui viendra après et il a de fortes chances que son nom soit oublié.

Une distinction entre la science et la poésie est posée par Amin Maalouf dans son roman *Samarcande* où il tente d'exposer la sagesse d'Omar Khayyâm. Ce dernier fut un érudit et un éminent poète et mathématicien. À la fois scientifique et littéraire, il est le mieux placé pour fournir sa perception des deux domaines ; il situe ces deux savoirs ainsi sur l'échelle du temps :

Considérons les Anciens, les Grecs, les Indiens, les Musulmans qui m'ont précédé, ils ont écrit abondamment dans toutes ces disciplines. Si je répète ce qu'ils ont dit, mon travail est superflu ; si je les contredis, comme je suis souvent tenté de le faire, d'autres viendront après moi pour me contredire. Que restera-t-il demain des écrits des savants ? Seulement le mal qu'ils ont dit de ceux qui les ont précédés. On se souvient de ce qu'ils ont détruit dans la théorie des autres, mais ce qu'ils échafaudent eux-mêmes sera inmanquablement détruit, ridiculisé même par ceux qui viendront après. Telle est la loi de la science ; la poésie ne connaît pas pareille loi, elle ne nie jamais ce qui l'a précédée et n'est jamais niée par ce qui la suit, elle traverse les siècles en toute quiétude⁹⁴.

Lord Evandale, étant le seul ayant un intérêt particulier pour la momie retrouvée en tant qu'objet rare et précieux, parmi les personnages du prologue, vise l'éternité. Ses premières réflexions ont bien mesuré le temps qui le sépare de cette créature momifiée, il mesurera donc en temps ce qu'il en fera. En effet, sa première intention à la découverte du corps de Tahoser est d'en faire don au British Museum, d'offrir à ce corps une préservation des pillages, mais aussi offrir à l'Angleterre une valeur inestimable et éternelle : « [...] prenez garde d'écorner les bords du couvercle en introduisant vos leviers dans la jointure, car je veux enlever ce tombeau et en faire présent au British Museum⁹⁵ ».

Pour terminer cette partie, il est important de souligner que l'analyse porte à conclure

⁹⁴ Amin Maalouf, *Samarcande*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1988, p. 47.

⁹⁵ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 508.

que la femme représentée par Gautier semble tenir les étincelles du changement en endossant des valeurs de l'artiste pur. Un changement se fait graduellement dans la société française du XIX^e siècle et, entre autres, à travers les récits orientalisants de Gautier, considéré comme un artiste d'avant-garde. La différenciation sociale se faisant suivant les valeurs de l'Art, plus le personnage partage les valeurs de l'avant-garde, plus il est primordial et central dans le roman. D'ailleurs, cet avant-gardisme place Gautier dans une double position. La première l'inscrit dans ce que Saïd appelle « l'interdépendance » de la sphère politique et de la sphère littéraire, puisqu'il est le premier à avoir tué Schéhérazade, un emblème monumental de l'imaginaire littéraire du Moyen-Orient. Et la deuxième le désigne comme un féministe de son temps, malgré lui, puisqu'à travers son personnage de Tahoser, à première vue représenté pour son exotisme et pour sa beauté, il confère à la femme ressuscitée des valeurs universelles de Liberté, d'Amour désintéressé et d'Art pur, la mettant ainsi sur le même piédestal qu'un lord, amateur d'art pur aux mœurs nobles et distinguées. Ainsi, le personnage féminin de Gautier s'avère être un vecteur libre qui oriente intentionnellement ses actions vers la Liberté. C'est d'ailleurs ce qui m'amène à penser que Gautier aurait fait porter à ses personnages féminins les flambeaux d'un premier féminisme, basé sur les valeurs, et que son œuvre tendrait vers une revendication féministe latente. Les personnages sont hiérarchisés suivant leur catégorie sociale et le premier indice est bien entendu le costume. Cependant, la différenciation sociale ne se fait pas uniquement suivant la matière, pour Gautier, parnassien dans l'âme, les valeurs de l'art pur sont le capital symbolique qui fait la différence. Il instaure un ordre qui défie et dénonce la hiérarchie de la société industrielle au XIX^e siècle basée uniquement sur le capital économique. L'écrivain entend probablement défaire et imposer la forme de la Valeur pour la Valeur comme *nomos* du champ littéraire en construction au XIX^e siècle. La femme, étant exclue des enjeux sociaux de l'époque de Gautier, sinon comme simple médiatrice, semble être la médiatrice vers un monde

meilleur, celui qui se base sur les valeurs et qui n'a de quête que les valeurs sûres comme la Liberté et l'Amour, hors des lois institutionnelles et religieuses établies par les hommes.

DEUXIÈME PARTIE : LA REVENDICATION FÉMINISTE DES PERSONNAGES DE GAUTIER

2.1 LA SUBALTERNITÉ CONTESTÉE : LA FEMME ORIENTALE ET LE JUIF

Dans *Le Roman de la momie*, Tahoser, fille du grand prêtre d'Égypte, tombe amoureuse de Poëri un jeune homme Juif. Le brouillage des valeurs traditionnelles et religieuses établies est à son comble. La jeune femme égyptienne brave l'interdit et brandit symboliquement le drapeau de la liberté de choisir sa destinée, sans se préoccuper des désirs des personnages masculins.

Christine Planté reproche aux féministes dans son analyse du statut de la femme auteure dans *La petite sœur de Balzac* de ne s'être pas jointes aux dreyfusards à l'époque où les femmes et les Juifs étaient considérés comme des subalternes et des menaces pour les valeurs françaises.

C'est tout au long du siècle que la Femme et le Juif se sont trouvés rapprochés parce qu'ils fournissaient tous deux de grandes figures de l'Autre. Dans les « croisades pacifiques » menées en France par les saint-simoniens au début du règne de Louis-Philippe, ils étaient l'objet d'une même *réhabilitation*, et pareillement supports de mythologies nouvelles. Avec la même ambigüité dans l'éloge, puisque chez l'un comme chez l'autre il s'agissait surtout d'exalter des « qualités » développées par des siècles d'oppression et d'exclusion : douceur, religiosité, voire ruse chez l'une, adaptabilité, sens du commerce et de l'argent, ruse encore chez l'autre. Tous deux se confondaient avec une image magique de l'Orient⁹⁶.

Gayatri Spivak affirme que les subalternes ne sont pas les opprimés, mais les personnes dans une société donnée qui ne peuvent participer activement en politique et être entendues, et qui, ne pouvant « parler pour elles-mêmes », sont représentées par des intellectuels. Dans *Le Roman*

⁹⁶ Christine Planté, *op. cit.*, p. 120.

de la momie, Tahoser est, au même titre que Poëri, subalterne. On y retrouve un reflet de la société française du XIX^e siècle dans laquelle le Juif et la femme se trouvent renvoyés l'un à l'autre par un jeu de miroir textuel. Christine Planté souligne ce rapport : « [...] Juif et Femme se voyaient, en ces années, idéologiquement et fantasmatiquement renvoyés l'un à l'autre chacun incarnant pour l'autre un redoublement et une caricature de sa propre dégradation⁹⁷. »

Dans *Le Roman de la momie*, le Juif, considéré comme race assujettie du temps des pharaons, représente par sa différence la figure de l'Autre, attrayante et mystérieuse. L'apparition de Poëri est sublime. Il y a un rapprochement entre la femme et le Juif, sur le plan lexico-sémantique (beau comme une femme, traits fins) et sur un plan symbolique : l'autre est placé en haut d'un escalier fait de fantasmes et de peur. Dans la perspective du personnage féminin, le rapport avec l'autre se fait sans aucun souci. Pour Tahoser, la différence de Poëri est attirante :

La porte du pavillon s'ouvrit et Poëri parut sur le seuil. Quoiqu'il fût vêtu à la mode égyptienne, ses traits ne se rapportaient pas cependant au type national, et il n'eût pas fallu l'observer longtemps pour voir qu'il n'appartenait point à la race autochtone de la vallée du Nil⁹⁸.

Quand la gloire, la puissance et le pouvoir interviennent, ils bouleversent tout ordre établi sur la domination masculine et sur la différenciation sexiste ; la hiérarchie s'établit suivant le pouvoir politique et économique du personnage ou de sa catégorie sociale. Le Juif et la femme se trouvaient marginalisés au XIX^e siècle, comme à l'époque des pharaons. Encore une fois, Gautier use du jeu des miroirs pour montrer ce qu'il ne faut surtout pas répéter aux temps modernes. Le Juif est une figure sympathique ; la femme est une figure attrayante. Il y a une sorte d'appel à voir ce qu'il y a de beau chez l'autre.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁸ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 559.

Christine Planté, dans son analyse de la misogynie au XIX^e siècle dans les milieux littéraires, relève une des raisons qui opposent les hommes à l'expression libre des femmes. Ceux-ci considèrent que les femmes, notamment les intellectuelles, peuvent introduire un brouillage des valeurs. Elle axe son analyse sur la connexion entre antiféminisme et antisémitisme. Parmi les antiféministes, on retrouve beaucoup d'antisémites. Cependant, les féministes les plus engagées comme Séverine (Caroline Rémy), Hubertine Auclert et Caroline Rémy), la mondaine Marie Bashkirtseff ne songent pas à se rassembler autour d'une solidarité de résistance pour dénoncer cette haine de l'altérité, et certaines vont même « évoluer vers un antisémitisme et un antiféminisme haineux » comme le fait Madame Adam (Juliette Lamber), l'auteure des *Idées antiproudhoniennes*. La nuance entre ces deux mouvements, qui s'offusquent de voir l'Autre agir et écrire, c'est que la persécution et l'extermination ne peuvent être envisagées contre la Femme parce qu'elle assure la continuité de la Race. Dans *Le Roman de la momie*, la question de la femme et du Juif est au centre de l'œuvre, elle unit deux figures opprimées au XIX^e siècle dans une passion amoureuse révélatrice de la position de Gautier. Ces deux personnages, Tahoser et Poëri, pourraient être la personnification de deux mouvements de pensée en France au XIX^e siècle, de deux victimes d'oppression, deux figures du subalterne dans la société. Les représentations de la femme sous la plume de Gautier sauraient-elles renfermer une tendance féministe latente ?

2.1.1 LA JUIVE ORIENTALE « THAMAR »: UN ANTI-IDÉAL

Lorsque les deux différences, de sexe et de culture, se trouvent réunies en un seul personnage, c'est-à-dire en la femme juive ordinaire qui n'est pas un idéal de beauté, le portrait devient un cliché dégénéré. Les deux femmes orientales juives dans *Le Roman de la momie* sont Ra'hel et Thamar, la maîtresse et la servante, l'idéal et l'anti-idéal. Ra'hel est placée sur le piédestal de l'idéal de beauté, et doit rester une forme pure de beauté. Thamar, elle, est

l'incarnation des idées énoncées par Gautier dans sa première pièce poétique « antisémite » intitulée *Les Vendeurs de Temple* et d'un acharnement inégalable dans sa fiction, sauf dans le personnage de Tamar. Selon Christine Planté, la femme et le Juif au XIX^e siècle sont empreints d'une sorte de monstruosité dérangeante. Ce rapprochement, entre monstruosité et ces deux figures de l'Autre, semble très évident dans le personnage de la femme juive. En effet, dans le portrait de Tamar, la servante juive de Ra'hel, Gautier reprend un cliché et dépeint le type juif dégénéré :

Tamar, accroupie en face de sa maîtresse, observait aussi la fille du prêtre, mais sa figure exprimait moins de bienveillance. Des instincts vulgaires se lisaient dans les rides de son front bas, pressé par la large bandelette de la coiffure israélite ; ses yeux, éclatants encore malgré l'âge, pétillaient de curiosité interrogative dans leurs orbites de rides brunes ; son nez osseux, luisant et recourbé comme le bec d'un gypaète, semblait subodorer des secrets⁹⁹.

Le personnage de Tamar incarne l'anti-héroïne, ou l'antiromantique, puisqu'elle s'oppose à l'amour qui lie Tahoser à Poëri. Tamar est attirée par l'or, elle dénonce Tahoser pour obtenir l'or promis par Pharaon, épris de la jeune fille. Dans *Le Roman de la momie*, Gautier relate un épisode du veau d'or et recourt volontiers au registre biblique pour les détails de son histoire. Il serait donc tout à fait légitime d'appliquer dans l'interprétation de l'œuvre les références bibliques, et en ce sens, souligner le rapprochement entre la servante Tamar et le personnage de Judas Iscariote qui symbolise l'antihéros, c'est-à-dire l'opposé de l'amour pur et désintéressé qu'incarne le personnage de Jésus. Le personnage brandit implicitement par son acte ce que Martine Lavaud appelle la devise de l'or pour l'or¹⁰⁰. Gautier insiste sur la cupidité et la duplicité de Tamar : « Sous prétexte d'aller aux provisions, Tamar sortit et se dirigea vers le palais du roi, dont sa cupidité n'avait pas oublié la promesse ; elle s'était munie d'un grand sac de toile grise pour le remplir d'or¹⁰¹ ». Plus loin, Gautier parle de l'avarice de Tamar, celle-ci

⁹⁹ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 593-594.

¹⁰⁰ Martine Lavaud, *Théophile Gautier Militant du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 487.

¹⁰¹ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 595.

peut être assimilée au personnage de Judas qui dénonce le Christ pour une poignée d'or et qui est convaincu du bienfondé de son action. Thamar est convaincue de protéger sa communauté du mal qu'apporterait l'étrangère Tahoser. Gautier cultive ici les ambiguïtés, le Juif souffrant d'aliénation et de discrimination sociale, discrimine à son tour et applique le même schéma en adoptant un jugement discriminatoire et paranoïaque envers l'Autre.

La servante Thamar, figure de l'anti-idéal féminin, est raillée par Gautier, non pas seulement parce qu'elle n'incarne pas la valeur du Beau, mais parce qu'elle ne semble pas croire en l'amour pur : « Est-il vraisemblable, [demande Thamar], que la fille du prêtre Pétamounoph se soit éprise de Poëri, et l'ait préféré à Pharaon, qu'on prétend amoureux d'elle ¹⁰² ? ». Cependant, avec toutes les ignominies dont est capable ce Judas féminin de Gautier, elle ne fait pas de tort à sa maîtresse comparée au Judas, elle reste fidèle dans son amour pour elle. La femme hideuse raillée par Gautier garde tout de même des scrupules quant à son amour pour sa maîtresse puisque sa trahison est dirigée contre l'Autre.

« Maîtresse, dit la vieille en se rapprochant de la belle israélite avec des façons doucereuses et câlines, tu sais que cette étrangère m'avait déplu.

- Tout le monde te déplaît Thamar, répondit Ra'hel en souriant.

- Excepté toi, maîtresse », dit la vieille en portant à ses lèvres la main de la jeune femme.

« Oh ! Je le sais, tu m'es dévouée.

- Je n'ai jamais eu d'enfants, et parfois je me figure que je suis ta mère.

- Bonne Thamar ! Dit Ra'hel attendrie.

- Avais-je tort, continua Thamar de trouver son apparition étrange ? Sa disparition l'explique. Elle se disait Tahoser, fille de Pétamounoph ; ce n'était qu'un démon ayant pris cette forme pour séduire et tenter un enfant d'Israël¹⁰³ ».

Thamar s'applique malicieusement à faire croire à sa maîtresse que Tahoser a disparu toute seule. Son instinct maternel prend le dessus sur ses autres vices et rend l'amour et la

¹⁰² *Ibid.*, p. 614.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 613.

loyauté possibles, du moins envers sa maîtresse. Mais elle croit bien faire malgré les ruses qu'elle emploie pour satisfaire sa cupidité, elle s'évalue comme une bonne servante qui protège les intérêts de sa maîtresse. C'est dans cette voie que se dirigera la partie qui suit, pour mettre en relief l'importance de l'autoévaluation des héroïnes de Gautier.

2.2 LES TROIS ÂGES DU PERSONNAGE FÉMININ À TRAVERS L'AUTOÉVALUATION

Selon Philippe Hamon, une œuvre littéraire abonde d'évaluations, appréciatives ou dépréciatives, qui catégorisent les protagonistes selon les visions du narrateur ou celles des autres personnages. Le personnage a une vision propre à lui qui complète ou entre en conflit avec la vision des autres personnages. C'est ce que Hamon explique en détails dans *Texte et Idéologie* lorsqu'il parle de « foyer évaluatif¹⁰⁴ ». Pour mieux approfondir la question de l'autoévaluation et étudier les héroïnes orientales de Gautier sous un nouveau prisme nous nous référons à l'ouvrage de Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing*. L'auteur y approfondit la question de l'autoévaluation autour de laquelle s'oriente la lecture des personnages de Shakespeare. À travers ce concept qu'il met de l'avant, l'auteur fait une lecture originale des personnages phares des pièces de Shakespeare. Les personnages sur lesquels il met l'accent dans son analyse sont les protagonistes des pièces sur Rome à savoir *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*. Mais il n'omet pas d'analyser le personnage de Hamlet en posant toujours des questions sur l'autoévaluation comme : « Comment Hamlet se perçoit-il ?¹⁰⁵ ». Pour notre analyse, la question deviendrait « Comment la Cléopâtre de Gautier se perçoit-elle ? ». Il faudra poser la même question pour comprendre, à travers leurs propres prismes, chacun des personnages féminins de Gautier. À travers une lecture éthique, l'auteur propose une critique

¹⁰⁴ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, « Écriture », 1984, p. 125.

¹⁰⁵ Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing*, Québec, Two Continents Publishing, 2008, traduction personnelle de « How does Hamlet make sense of himself », p. 34.

moderne de l'action et des intentions des personnages. En ce sens, il fait appel aux travaux de philosophes qui analysent la question de l'éthique et des valeurs dans l'autoévaluation et les interactions dialogiques comme Mikhaïl Bakhtine et Charles Taylor. Ce dernier, nous dit l'auteur, considère que l'autoévaluation est forgée par la poursuite du Bien que le personnage place au plus haut degré de ses objectifs.

D'autre part, Fahmi se base sur la vision de l'histoire en trois mouvements énoncés par le philosophe italien Vico ; ce qui l'amène à faire une lecture ingénieuse des personnages en fonction des trois âges (ou phases) : l'âge des Dieux, l'âge des héros et l'âge des hommes. L'auteur applique ainsi le schéma énoncé par Vico, qui le reprend lui-même aux Égyptiens :

Nous adoptons la division des *trois âges* établie par *les Égyptiens*, à savoir : L'âge des dieux, l'âge des héros et l'âge des hommes, parce que nous avons remarqué chez toutes les nations, trois espèces de natures. Ces natures produisent trois espèces de mœurs ; celles-ci trois espèces de droit naturel des gens¹⁰⁶.

Fahmi l'enrichit d'une vision shakespearienne complexe.

Un des arguments de Vico dans *La Science Nouvelle* est que les nations s'érigent et s'effondrent dans une configuration cyclique gouvernée par la providence historique. Le cours que suivent les nations dans leur développement révèle, d'après le philosophe italien, une répétition d'un schéma de trois âges. Chaque nation développe un âge théocratique, durant lequel les individus pensent en termes de divinités et croient que tout est gouverné par une puissance divine ; un âge aristocratique, durant lequel toutes les vertus et les institutions suivent le modèle héroïque ; et enfin, un âge démocratique, dans lequel toute notion de divin est perdue, et les lois sont dictées par le raisonnement humain¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Giambattista Vico, *La Science Nouvelle*, Paris, Librairie Jules Renouard et Cie et Librairie Charpentier, 1844, p. 322.

¹⁰⁷ Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing*, Québec, Two Continents Publishing, 2008, p. 39. Traduit de l'anglais: « One of the main arguments of Vico's *New Science* is that nations rise and fall in cycles in a pattern governed by historical providence. The course that nations follow in their development reveals, according to the Italian philosopher, a recurring pattern of three ages. Every nation develops a theocratic age, in which people think in terms of gods, and believe everything to be commanded by divine power; an aristocratic age, in which all virtues and institutions follow the heroic model; and, finally, a democratic age, in which all sense of the divine is lost, and the laws are dictated by human reason. »

Dans mon étude, il y a trois âges aussi, mais répartis comme suit : l'âge des déesses mythiques, l'âge des héroïnes et l'âge des femmes (de la réconciliation des genres). Dans le premier, la femme est placée sur un piédestal de marbre, sous les allures d'une divinité, elle n'a pas d'âme ni de cœur. Cléopâtre en est la représentation la plus palpable. Dans le second âge de l'histoire, exposé dans « La Mille et deuxième nuit », deuxième maillon de la triade orientale de Gautier, on retrouve ces personnages féminins exploités, usant de ruse et de subterfuges pour sauver leurs têtes et pour se battre pour leurs droits fondamentaux, célébrés comme des héroïnes. Dans le troisième âge de l'histoire des femmes, on retrouve des femmes libres, comme Tahoser, personnage du *Roman de la Momie* qui brave les interdits et suit son cœur sans se soucier des traditions. C'est l'âge des femmes, de la liberté d'aimer, d'errer, de se chercher et d'incarner la liberté et l'égalité.

2.2.1 CLÉOPÂTRE : L'ÂGE DES DÉESSES

Gautier a indéniablement lu les œuvres de Shakespeare, cependant la Cléopâtre de Gautier au XIX^e siècle diffère de celle de Shakespeare au XVI^e siècle. Un personnage mythique est remaniable en fonction des intérêts de l'époque et de l'auteur qui le représente. Mais les ouvrages qui retracent sa biographie la présentent en général comme suit :

Cléopâtre est devenue une légende de son vivant et a fasciné toutes les époques depuis. L'une des plus fortes impressions qui est restée de la reine, est celle d'une maîtresse extraordinaire. Ses pouvoirs de séduction l'ont vite projetée dans la sphère du mythe, grâce à ses liaisons avec deux des chefs romains les plus puissants Jules César et Marc-Antoine. Une chose est sûre, son charisme devait être prodigieux, même si sa beauté reste discutable, puisque les sources anciennes rendent hommage à ses charmes¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Prudence J. Jones, *Cleopatra The Last Pharaoh*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2006, p. 2. Traduction du texte original: « Cleopatra became a legend in her own lifetime and has fascinated every age since. One of the most lasting impressions of the queen is as a great lover. Her powers of seduction quickly entered the realm of myth, thanks to her relationships with two of Rome's most powerful leaders, Julius Caesar and Mark Antony. To be sure, her charisma must have been prodigious, even if the extent of her physical beauty is debated, as the ancient sources pay tribute to her charms.»

La Cléopâtre historique se caractérise par sa maîtrise de trois champs divins : l'amour, la mort et le pouvoir. Alors que les mortels subissent ces trois variables, Cléopâtre, elle, les commande et les manie à sa guise. La Cléopâtre de Gautier est représentée comme une reine qui gouverne sur l'amour et la mort, les deux composantes essentielles de la fiction fantastique de Gautier. Le pouvoir politique est exclu de la nouvelle de Gautier, du moins on ne retrouve pas une scène dans laquelle Cléopâtre gouverne comme chef d'état sur l'Égypte. D'ailleurs, elle est en déphasage avec l'Égypte et s'autodéfinit comme une Grecque et non pas comme une Égyptienne puisque comme le montre la citation qui suivra, elle ne se sent pas appartenir à l'Égypte. En effet, la description de l'Égypte exprime le contraire de tout ce à quoi aspire Cléopâtre. La Cléopâtre de Gautier voit en l'Égypte l'antithèse même de sa propre personne. L'assimilation ville-femme ou patrie-femme est abolie ; elle libère la femme de sa contrée et lui donne le droit d'être différente des cadres qui la contiennent. Cléopâtre s'exprime sur plus de trois pages sur tout ce qu'elle déteste en Égypte.

« Je m'ennuie horriblement » reprit Cléopâtre en laissant pendre ses bras comme découragée et vaincue ; « cette Égypte m'anéantit et m'écrase ; ce ciel, avec son azur implacable, est plus triste que la nuit profonde de l'Érèbe : jamais un nuage ! Jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, qui vous regarde comme l'œil d'un cyclope ! Tiens, Charmion, je donnerai une perle pour une goutte de pluie ! De la prunelle enflammée de ce ciel de bronze il n'est pas encore tombé une seule larme sur la désolation de cette terre, c'est un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme un manteau trop lourd¹⁰⁹ ».

Cléopâtre est reine en Égypte antique, ce qui la place d'emblée sur le piédestal de déesse puisqu'en Égypte tout pharaon s'auto-définit comme un dieu. Mais elle n'a ni sa place en Grèce ni ne peut rien changer à la position de la femme en Égypte, se considérant elle-même comme étrangère à cette culture et au monde des mortels. Elle se plaint d'être si loin des hommes, il y a clairement un déchirement entre le personnage de la femme et son statut de reine ou de demi-

¹⁰⁹ Gautier, « Une Nuit de Cléopâtre », p. 746-747.

déesse¹¹⁰. Selon De Beauvoir, la libération de la femme passe d'abord par sa libération des mythes qui la prédestinent à ce qu'elle doit être. Tout le discours de Cléopâtre tend vers cette libération.

Une reine, reprit Cléopâtre, peut-elle savoir si c'est le diadème ou le front que l'on aime en elle ? Les rayons de sa couronne sidérale éblouissent les yeux et le cœur ; descendue des hauteurs du trône, aurais-je la célébrité et la vogue de Bacchide ou d'Archenassa, de la première courtisane venue d'Athènes ou de Milet ? Une reine, c'est quelque chose de si loin des hommes, de si élevé, de si séparé, de si impossible ! Quelle présomption peut se flatter de réussir dans une pareille entreprise ? Ce n'est plus une femme, c'est une figure auguste et sacrée qui n'a point de sexe, et que l'on adore à genoux sans l'aimer, comme la statue d'une déesse¹¹¹.

« Une Nuit de Cléopâtre » montre une reine puissante, hissée au rang de déesse, qui refuse la soumission à une culture patriarcale qui donne à l'homme le pouvoir militaire, politique et divin et à la femme l'amour que l'on réserve aux statues et aux ornements. Si l'image d'un être divin et auguste entoure le pharaon, dans la tradition égyptienne antique, pour lui conférer la figure de vainqueur tout puissant, la divinisation de la reine semble la figer dans une image asexuée d'objet de désir craint et inaccessible. Cléopâtre semble s'ennuyer en raison de cette inaccessibilité. Dans la nouvelle de Gautier, elle incarne le pouvoir féminin absolu, un pouvoir qui reste essentiellement lié au corps et à la sensualité. En effet, puisque Cléopâtre charme Meïamoun charnellement en le menant à une mort par empoisonnement, et il n'y a pas de mention de son intelligence politique et de son rôle de leader. Il y a donc, dans le texte de Gautier, une tendance misogyne flagrante qu'on retrouve dans d'autres nouvelles également. Bien qu'elle soit hissée au rang de déesse, dans le texte elle apparaît comme une diablesse charnelle qui mène l'homme à sa perte. D'ailleurs, dans le texte, Gautier explique cette attraction qu'exerce Cléopâtre comme un appel vers l'abîme :

¹¹⁰ Dans la tradition égyptienne antique, les pharaons sont des dieux. Dans ses nouvelles, Gautier emploie parfois l'expression « demi-dieu » dans *Le roman de la momie*, où il décrit le pharaon comme un demi-dieu, je m'inspire de l'auteur pour parler de Cléopâtre tantôt comme demi-déesse pour son statut, et de déesse pour ce qu'elle représente dans l'âge des déesses. Voir Gautier, *Le roman de la momie*, p. 608.

¹¹¹ Gautier, *op. cit.*, « Une Nuit de Cléopâtre », p. 749.

Expliquer comment lui était venu cet amour pour une femme qu'il n'avait vue que de loin et sur laquelle il osait à peine lever ses yeux, lui qui ne les baissait pas devant les jaunes prunelles des lions, et comment cette petite graine tombée par hasard dans son âme y avait poussé si vite et jeté de si profondes racines, c'est un mystère que nous n'expliquerons pas ; nous avons dit là-haut : l'abîme l'appelait¹¹².

Inspirant admiration et peur, elle exerce sans le vouloir une attraction hors norme, son charisme atteint des dimensions d'icône mythique dont des inconnus peuvent tomber amoureux, comme dans la nouvelle « Arria Marcella », dans laquelle un morceau de cendre refroidie emporte le personnage principal dans une rêverie extatique. Une statue, artistiquement bien formée, peut exercer une attraction sur les inconnus, ce qui pourrait signifier que la Cléopâtre de Gautier n'est autre qu'une statue de déesse en marbre qui s'ennuie, attendant qu'un amour exceptionnel vienne la ramener à la vie. Quand l'amour et la mort, deux expériences de transcendance, sont présentés à elle, elle n'hésite pas à les savourer sans retenue. Ainsi, à l'intérieur de la statue de déesse, une femme se débat contre le mythe de la femme, contre le statut divin qui lui ôte toute chance d'être aimée d'un mortel. C'est le désir de Meïamoun qui lui redonne vie, en acceptant de mourir pour elle.

Cette sensation d'être atteinte par la froideur du marbre des mythes jusqu'au fond du cœur touche Cléopâtre, mais aussi le Pharaon dans *Le Roman de la momie* qui est atteint par le charme de Tahoser et devient un homme. Pour Cléopâtre, le besoin d'être aimée est comblé par un simple personnage : « Meïamoun, fils de Mandouschopsch [...], un jeune homme d'un caractère étrange ; rien de ce qui touche le commun des mortels ne faisait impression sur lui ¹¹³ ». Le personnage de Meïamoun, dans sa simplicité, procure à Cléopâtre l'évasion vers une liberté de courte durée ; il vient exaucer son rêve d'être aimée pour elle-même sans aspirer à la posséder ou à se hisser à son rang de reine, il meurt pour elle et c'est là la forme la

¹¹² *Ibid.*, p. 760.

¹¹³ *Ibid.*, p. 752.

plus pure d'amour. À sa question : « Une reine, reprit Cléopâtre, peut-elle savoir si c'est le diadème ou le front que l'on aime en elle ¹¹⁴? » Meïamoun, simple serviteur, a pu répondre affirmativement et sa preuve d'amour était d'accepter de mourir pour « le front » de sa reine, sans aucune aspiration à son « diadème ». La fin de la nouvelle ouvre la voie à des questions sur le sentiment de Cléopâtre à la suite de la nuit avec Meïamoun, sur la notion de courage venant d'un esclave, et sur la position subalterne de la femme par rapport à l'homme puisqu'elle « baisse la tête » devant Marc-Antoine, de honte ou de peur qu'il ne voie dans son regard l'émoi qu'a provoqué en elle Meïamoun et les restes d'un amour mortel.

2.2.2 SCHÉHÉRAZADE : L'HÉROÏNE ORIENTALE EXÉCUTÉE

Schéhérazaïde vit dans l'âge des héroïnes, elle qui a su impressionner le sultan et sauver sa vie pendant mille et une nuits, soit pendant plus de trois ans, mais qui en demandant l'aide d'un homme finit par perdre la tête. Elle symbolise l'âge des héroïnes qui doivent cesser d'être comme Schéhérazade. Celle-ci s'autodéfinit comme une victime et comme une esclave soumise à l'homme, qu'elle définit comme l'arbitre de ses destinées. Or, Schéhérazade est perçue dans la culture orientale comme une héroïne. Mais est-elle représentée comme une héroïne dans la fiction fantastique de Gautier ?

Shéhérazade, dans « La Mille et deuxième nuit », incarne le fantasme de la possession de la femme, sous différentes déclinaisons : comme femme orientale avec ses voiles et son burnous, comme la muse, parfait allié du poète, ou encore comme la figure fantastique de la Péri. Le voile devient attrayant de par son exotisme, mais il a aussi deux autres significations qui vont de pair avec l'autoévaluation de Schéhérazade : le voile de la noblesse et le voile de la femme soumise. Schéhérazade, peu bavarde, semble ne pas avoir de personnalité claire et

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 752.

d'objectifs autres que celui de rester en vie et d'échapper à la cruauté de Schahriar. Dans « La Mille et deuxième nuit », le narrateur, seul témoin de l'histoire fantastique, est entre deux temps, il se détache volontairement du sien pour adopter un rapport oriental au temps. Cela suggère deux évaluations, celle de l'Occident et celle de l'Orient.

Le silence le plus profond régnait dans la chambre ; j'avais arrêté la pendule pour ne pas entendre le tic-tac du balancier, ce battement de pouls de l'éternité ; car je ne puis souffrir lorsque je suis oisif, l'activité bête et fiévreuse de ce disque de cuivre jaune qui va d'un coin à l'autre de sa cage et marche toujours sans faire un pas¹¹⁵.

Le silence des autres, de l'Autre, est annoncé à la première page de la nouvelle comme pour mettre en valeur la voix du narrateur ; et insinuer que les paroles de Schéhérazade seront, de toute manière, englouties dans le silence. La Schéhérazade de Gautier parlera très peu, elle se contentera d'écrire, de traduire, de transmettre l'histoire du poète français à Schahriar, puis de mourir dans le silence le plus total. Mais ce silence est éloquent, puisqu'il ouvre la voie à des interprétations et des analyses qui s'avèrent très fructueuses. D'ailleurs, dans *La Leçon de Rosalinde*, Mustapha Fahmi souligne l'importance de Schéhérazade (l'originale et non celle de Gautier) en tant que personnage féminin et en tant qu'incarnation de la littérature qui sauve de l'ignorance et de la mort¹¹⁶. Même la Schéhérazade de Gautier, insipide et à dépourvue d'originalité, reste un personnage féminin puissant puisqu'elle donne lieu à des analyses sur les rapports entre parole et silence, imaginaire oriental et occidental et entre sa représentation au XIX^e siècle et l'intention de son auteur. Tous ces rapports demeurent importants du moment qu'ils donnent lieu à l'exploration de notions innovantes dans la littérature, telle que l'autoévaluation.

Dans *The Purpose of playing*, Fahmi insiste sur l'importance du dialogue comme outil incontournable permettant de sonder la perception profonde du personnage et la façon dont il

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 881.

¹¹⁶ Mustapha Fahmi, *La Leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, La Peuplade, 2018, p. 88-89.

s'autoévalue et évalue les autres personnages avec qui il interagit. Il s'inspire de la théorie de Bakhtine et de Taylor qui reconnaît à l'être son caractère dialogique. Chaque dialogue ou monologue exprime l'une de ces trois formes : résistance, opposition et négociation. À la lumière de ces trois notions il est tentant de faire dialoguer deux perspectives différentes sur Schéhérazade ; on constate ainsi la divergence entre deux élans qui jalonnent le monde arabe au sujet de ce personnage historique : le premier est celui d'un retour de l'image archaïque d'une habile conteuse et le second, plutôt féministe, est celui de la libération de la femme orientale des mythes d'antan. Étrangement, Gautier, qui évolue dans un siècle misogyne, se retrouve étrangement placé du côté des voix proféministes. Joumana Haddad, une intellectuelle arabe, écrivaine, éditrice et l'une des voix éminentes du féminisme dans le monde arabe, publie en 2009 son ouvrage *J'ai tué Schéhérazade* dans lequel elle exprime sa position :

Schéhérazade est constamment célébrée comme une femme à qui sa culture, sa ressource, son imagination et son intelligence ont permis d'échapper à la mort en trompant « l'homme » par ses histoires sans fin [...]. Il me semble évident que cette méthode place l'homme dans la position omnipotente de celui qui accorde. Ce schéma n'apprend pas aux femmes la résistance et la rébellion pourtant sous-entendues dans les analyses du personnage de Schéhérazade et les débats à son sujet. Il enseigne plutôt la concession et la négociation alors qu'il est question des DROITS fondamentaux. Le droit de vivre. De choisir. D'être libre. D'être soi-même. Le droit à tout¹¹⁷.

Cette critique est sévère pour un personnage longtemps considéré comme l'incarnation de l'héroïne qui triomphe par sa sagesse et sa maîtrise du discours sur les objectifs meurtriers de l'homme-tyran. L'auteure voit d'un œil péjoratif aujourd'hui la négociation par laquelle Schéhérazade se démarque dans son temps, négociation qui n'a plus sa place, affirme-t-elle, dans le monde d'aujourd'hui. D'ailleurs, Haddad propose le modèle de la résistance et de l'opposition ; Gautier, quant à lui, tourne en dérision Schéhérazade, et tous deux finissent par tuer le personnage et avec lui l'image de la femme héroïne, dont la force est son savoir et son habileté.

¹¹⁷ Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade*, Paris, Sindbad, 2010, p. 127-128.

Lors de son premier dialogue avec Schéhérazade, le narrateur dresse l'évaluation du personnage qui n'est défini que par sa beauté et par son statut de femme de Schahriar :

Monsieur, dit la belle Turque [...], quoique vous soyez littérateur, vous devez avoir lu *Les Mille et Une Nuits*, contes arabes, traduits ou à peu près par ce bon M. Galland, et le nom de Schéhérazade ne vous est pas inconnu.

-La belle Schéhérazade, femme de cet ingénieux sultan Schahriar, qui pour éviter d'être trompé, épousait une femme le soir et la faisait étrangler le matin ? Je la connais parfaitement¹¹⁸.

D'emblée, Schéhérazade se présente au narrateur comme la Schéhérazade des *mille et une nuits*, ce qui annonce la rencontre d'un poète, feuilletoniste, avec un être de papier. Elle semble ici jouer le rôle d'objet littéraire réactivé par Gautier afin de servir, dans le laboratoire de l'Orientalisme, l'idée de la femme orientale, victime de la férocité de l'homme oriental. C'est l'Occidental qui tente de la sauver mais échoue, en lui racontant une histoire.

En revanche, le personnage de fiction, un être de papier, devient critique et reproche à un intellectuel de ne pas avoir eu l'ingéniosité et la sagacité de voir qu'il y avait bien un malheur après les *Mille et une Nuits*.

Cet imbécile de Galland a trompé l'univers [La France est l'univers !] en affirmant qu'après la mille et unième nuit le sultan, rassasié d'histoires, m'avait fait grâce ; cela n'est pas vrai : il est plus affamé de contes que jamais, et sa curiosité seule peut faire contrepoids à sa cruauté¹¹⁹.

Dans la réplique du narrateur, elle n'est que « la belle Schéhérazade, femme de cet ingénieux sultan ¹²⁰ » ; elle n'est pas reconnue comme l'ingénieuse et intelligente conteuse ; pis encore, le caractère ingénieux est attribué ici au sultan qui égorge ses femmes pour éviter leur trahison. De plus, malgré l'impressionnante ruse que Schéhérazade entreprend en débarquant à Paris, elle se considère comme une subalterne par rapport à son « maître », le sultan :

¹¹⁸ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 884.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 885.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 884.

Ce matin, j'ai raconté ma dernière histoire, et mon sublime seigneur a daigné ne pas me faire couper la tête encore ; au moyen du tapis magique des quatre facardins, je suis venue ici en toute hâte chercher un conte, une histoire, une nouvelle, car il faut bien que demain matin [...] je dise quelque chose au grand Schahriar, l'arbitre de mes destinées¹²¹.

Sur le plan physique, Schéhérazade est loin d'être un idéal suscitant l'émerveillement qui est réservé à Tahoser et à Cléopâtre, on lit simplement qu'elle « était richement habillée à la mode turque. [...] Quant à sa figure, elle avait cette beauté régulière de la race turque ¹²² ». Ensuite, il la peint comme une pauvre fille suppliante et attendrissante :

La pauvre Schéhérazade leva vers le plafond ses longues paupières teintes de henné avec un regard si doux, si lustré, si onctueux et si suppliant, que je me sentis attendri et que je pris une grande résolution. J'avais une espèce de sujet dont je voulais faire un feuilleton ; je vais vous le dicter, vous le traduirez en arabe en y ajoutant les broderies, les fleurs et les perles de poésie qui lui manquent ; le titre est déjà tout trouvé, nous appellerons notre conte « La Mille et deuxième nuit¹²³ ».

Cependant, dans « La Mille et deuxième nuit » Gautier met l'accent sur le caractère insipide, ordinaire et banal de Schéhérazade, d'abord dès la première esquisse du portrait et ensuite par un parallèle entre sa condition et celle du feuilletoniste qui a la tâche d'amuser le public : « Votre sultan Schahriar, ma pauvre Schéhérazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce. Votre sort me touche mais qu'y puis-je faire ¹²⁴ ? ». En effet, nul n'ignore l'aversion qu'a Gautier pour le statut de feuilletoniste qui pour lui est un poète raté, et donc pour Schéhérazade aussi. Dans le portrait physique de Schéhérazade, en me basant sur les propos de Paolo Tortonese qui souligne que l'écriture de Gautier peut parfois être déshumanisante, je perçois que Gautier déploie la force « déshumanisante » de son écriture descriptive afin d'empêcher Schéhérazade de toucher le lecteur, pis encore, afin d'estomper son indélébile empreinte de femme héroïne dans l'imaginaire universel. Cela est vrai dans la mesure

¹²¹ *Ibid.*, p. 884.

¹²² *Ibid.*, p. 883.

¹²³ *Ibid.*, p. 885-886.

¹²⁴ *Ibid.*

où on considère la Schéhérazade des *Mille et une Nuits* comme étant une héroïne qui dérange toutes les théories sur la femme orientale soumise et l'image qu'on se fait de la femme arabe. Dans cette description figée, on relève la profusion d'objets qui alourdissent le personnage et le font disparaître sous le tas de vêtements et d'accessoires exotiques et Schéhérazade elle-même finit par n'être plus qu'un charmant objet d'ornement dans l'appartement du narrateur, comparable à « la charmante esquisse de la *Madeleine du désert* de Camille Roqueplan¹²⁵ ». On est dans la *mimémis* puisque l'écriture tend à ressembler à un tableau. Mais pour Gautier, elle n'a rien d'une Cléopâtre ou d'une Tahoser, elle n'est pas d'un idéal de beauté, et ne possède en rien le caractère d'une femme inspirante. Dépourvue de son inspiration, La Schéhérazade n'est qu'une pâle copie de l'héroïne des *Mille et une Nuits*.

D'après Mustapha Fahmi, l'autoévaluation des personnages se base dans son fondement sur l'idée de Nietzsche d'« être le poète de sa propre vie¹²⁶ », c'est-à-dire définir et tracer sa trajectoire et ses buts dans la vie, se donner un mode de vie qui serait en harmonie avec ses valeurs et ses objectifs, rythmer sa vie sur la cadence profonde de son âme, comme un poète rythme ses vers sur la cadence de ce qu'il ressent profondément. Schéhérazade d'emblée comparée au feuilletoniste qui « ne travaille que par la plus extrême famine¹²⁷ » échoue en tant que femme à être « poète » de sa propre existence, et laisse à Schahriar le soin d'être « son sublime seigneur, [...] l'arbitre de ses destinées¹²⁸ ».

La mort du personnage de Schéhérazade, sous la plume de Gautier, est un acte qui participe de l'entreprise colonialiste de l'empire français. Là où le dernier tue les emblèmes de la résistance anticoloniale, le premier, lui, s'en prend aux emblèmes littéraires de la culture

¹²⁵ *Ibid.*, p. 881.

¹²⁶ Mustapha Fahmi, *The Purpose of playing*, Québec, Two Continents Publishing, 2008, traduction de: « being the poet of one's life », p. 27.

¹²⁷ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », p. 885.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 884-885.

arabo-musulmane. Cependant, il inaugure, peut-être bien involontairement, l'Âge des femmes. La femme qui sait impressionner le sultan et sauver sa vie pendant mille et une nuits, mais qui, en demandant l'aide d'un homme étranger, finit par perdre la tête. Sa mort rompt cette tradition de tout donner à l'homme pour obtenir son amour. Elle vient rompre avec l'âge des héroïnes qui se contentaient de chercher le moyen pour gagner les faveurs de l'homme, comme Schéhérazade. En effet, celle-ci, sous la plume de Gautier, se perçoit et se définit comme une victime, une esclave soumise à l'homme en qui elle voit un maître incontestable. La dernière œuvre sur la femme orientale dans l'ordre chronologique des fictions de Gautier est *Le Roman de la momie*, celle qui va enfin mettre en marche ce que j'appellerais « l'âge des femmes ».

2.2.3 TAHOSER ET L'ÂGE DES FEMMES

Paru en 1857, *Le Roman de la momie* clôt les trois fictions orientalisantes et « féminisantes » étudiées de l'œuvre de Gautier, et inaugure, selon moi, l'âge de la réconciliation des sexes. Le personnage principal, Tahoser, agit, pense et désire en tant que sujet et non pas en tant qu'objet. Elle choisit d'être celle qui agit par amour et qui se bat pour l'homme qu'elle aime et contre toutes les traditions culturelles et religieuses qui la séparent de Poëri. Celui-ci accepte l'amour de Tahoser, mais il ne peut en éprouver de même pour elle. La jeune femme, décrite comme un idéal de la beauté égyptienne, est consciente de sa beauté mais ne compte que sur son agir pour se faire aimer de Poëri. La différence avec les deux fictions précédentes sur la femme orientale apparaît dans le changement du rôle de la femme dans sa relation avec l'homme. Cléopâtre, la mythique, quoiqu'elle fût reine, est l'objet d'amour de Meïamoun. Elle ne peut affronter Marc-Antoine avec la vérité qu'elle vient d'offrir sa couche à un simple sujet. Quant à Schéhérazade, elle n'ose pas reprendre les rênes de son destin des mains de Schahriar, elle se résigne à le contenter avec ses histoires. Quoiqu'elles fussent mythiques et illustres en Orient, elles n'ont pas eu assez d'audace pour se libérer et devenir des

femmes sujets dans la fiction amoureuse imaginée par Gautier. Contrairement aux deux précédentes, Tahoser, héroïne du *Roman de la Momie*, rompt avec l'image mythique de la femme objet de désir et du corps-pour-autrui ; elle se réapproprie son corps pour plaire à celui qu'elle a choisi librement, son amour est désintéressé. Elle est le sujet et observe Poëri comme son objet de désir.

Tahoser, qui l'avait humblement accompagné jusqu'à la porte et s'était pelotonnée sur le seuil, le coude au genou, le menton dans la paume de la main, le suivit du regard jusqu'à ce qu'il se perdît sous les arceaux de feuillage. Depuis longtemps déjà il avait disparu par la porte des champs, qu'elle le regardait encore¹²⁹.

Le nom que se choisit Tahoser une fois dans la demeure de Poëri est aussi révélateur : elle change son nom et se fait appeler Hora. Selon l'éditeur de la Pléiade, ce nom n'aurait été choisi qu'en raison de sa résonance égyptienne : « Le nom d'Hora se rencontre dans la *Notice* de Rougé ; c'est celui d'un grammate. Gautier emprunte les noms sans trop se soucier de qui les porte, pourvu que leur consonance soit égyptienne¹³⁰ ». Pourtant, ce choix est beaucoup plus significatif qu'il n'y paraît pour un locuteur de langue arabe. Comme le souligne Paolo Tortonese : « Gautier semble n'avoir jamais inventé un nom de personnage : il les emprunte tous, et jamais au hasard. Ces emprunts sont parfois évidents, mais parfois défient la culture et la mémoire du lecteur¹³¹ ». Suivant cet avis, il devient donc possible d'établir que le nom d'Hora, choisi par Tahoser dans le roman, ait une signification révélatrice. Il aurait, à mon sens, la même signification qu'en arabe : Hora signifie « libre » décliné au féminin singulier. Le terme peut être employé comme nom commun « Al Hora » et signifie le contraire d'esclave, la femme libre ou la maîtresse de foyer, comme il peut être employé comme un adjectif, accordé

¹²⁹ *Ibid.*, p. 563.

¹³⁰ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 1390.

¹³¹ Théophile Gautier, « Introduction » de Paolo Tortonese, *Œuvres*, édité par Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. iv.

au genre féminin. D'un côté, Gautier, rappelons-le, n'a aucune prétention historique et réaliste, en témoigne d'ailleurs la confusion flagrante qu'il fait dans la parure de Schéhérazade où il confond l'usage du henné avec celui du Khôl. Il imbibe les paupières de sa Schéhérazade de henné ce qui relèverait plutôt du ridicule plutôt que du beau. L'auteur qui a vécu au XIX^e siècle, époque à laquelle la langue officielle de l'Égypte est bien l'arabe, aurait pu faire un amalgame entre langue arabe et langue égyptienne antique, bien que la source citée plus haut dans la Pléiade assure qu'il ait emprunté le nom « Hora » à un grammairien de l'Égypte ancienne. D'un autre côté, si l'on se fie aux recherches des linguistes comme Catherine Miller¹³² et de Faiza Haykal, la langue égyptienne antique est une langue chamito-sémitique qui a eu des contacts et des rapprochements avec les langues sémitiques venues plus tard, dont l'arabe. Miller affirme que « l'égyptien était typologiquement et lexicalement plus proche des langues sémitiques que des autres langues du groupe chamito-sémitique, en particulier sur le plan lexical. Cette proximité pouvait être analysée comme la preuve d'une origine commune ou comme le résultat de contacts ¹³³ ». Elle souligne que la majeure partie des auteurs confirment le rapport généalogique de l'égyptien ancien avec la langue arabe en particulier : « la régularité morphologique présente dans les langues sémitiques, et en particulier l'arabe, était non pas un trait hérité du proto-afro-asiatique mais représentait plutôt un développement tardif d'une série de grammaticalisations¹³⁴. »

En admettant l'hypothèse que « Hora » aurait la même signification qu'en arabe, langue contemporaine de Gautier, le choix de son personnage Tahoser d'un nouveau prénom traduit une sorte de baptême de Liberté. Le prénom que se choisit Tahoser est révélateur de la

¹³² Catherine Miller, « Les langues de l'Égypte antique », *Égypte/Monde arabe*, Première série, 27-28, 1996, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 21 février 2020.

¹³³ Catherine Miller, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*

transformation qui va se faire au cœur du personnage : d'une femme mélancolique cloîtrée chez elle, à une femme libre, « Hora », maîtresse de son destin, qui choisit sa voie et son amour librement, en bravant les interdits et les clivages séparant races et religions.

Avant de rencontrer Poëri, Tahoser était mélancolique et triste :

Le rythme joyeux semblait avoir accru la mélancolie de Tahoser. Une larme roulait sur sa belle joue, comme une goutte d'eau du Nil sur un pétale de nymphéa, et, cachant sa tête contre la poitrine de la suivante favorite qui se tenait accoudée au fauteuil de sa maîtresse, elle murmura sans un sanglot, avec un gémissement de colombe étouffée : « Oh ! Ma pauvre Nofré, je suis bien triste et bien malheureuse ¹³⁵ ».

Tahoser s'enhardit et ne se laisse pas dévorer par le chagrin, elle décide d'agir pour être près de l'objet de son amour. La rupture avec cette tradition de cantonner la femme à un rôle passif ne se fait pas sans peine. Tout choix libre et tout changement nécessitent des sacrifices. Elle quitte sa demeure déguisée en servante, et regagne, sans hésitation aucune, la demeure de Poëri.

La nuit qui suivit la rentrée triomphale du Pharaon, Tahoser se sentit si malheureuse, si incapable de vivre, qu'elle ne voulut pas du moins mourir sans avoir tenté un suprême effort. Elle s'enveloppa d'une draperie d'étoffe commune, ne garda qu'un bracelet de bois odorant, tourna une gaze rayée autour de sa tête, et à la première lueur du jour, sans que Nofré, qui rêvait du bel Ahmosis, l'entendît, elle sortit de sa chambre, traversa le jardin, tira les verrous de la porte d'eau, s'avança vers le quai, éveilla un rameur qui dormait au fond de sa nacelle de papyrus, et se fit passer à l'autre rive du fleuve.

Chancelante et mettant sa petite main sur son cœur pour en comprimer les battements, elle s'avança vers le pavillon de Poëri. Il faisait grand jour [...]. Tahoser s'agenouilla sur le seuil, porta sa main au-dessus de sa tête avec un geste suppliant ; elle était peut-être encore plus belle dans cette humble attitude, sous ce pauvre accoutrement. Sa poitrine palpitait, des larmes coulaient sur ses joues pâles. Poëri l'aperçut et la prit pour ce qu'elle était en effet, pour une femme bien malheureuse¹³⁶.

Le malheur accompagne la route vers le changement, vers la liberté : « Nul ne peut atteindre la lumière sans passer par le chemin de la nuit¹³⁷ », la peur accompagne chaque pas de Tahoser. Mais la description du petit palais de Poëri laisse entendre qu'elle y trouvera le bonheur pour

¹³⁵ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 527.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 560.

¹³⁷ Une citation de Khalil Gibran extraite de son célèbre ouvrage *Le Prophète*, [en ligne], <<http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-6892.php>>, page consultée le 9 novembre 2017.

un temps : « On eût dit un nid fait tout à souhait pour un bonheur rêvé¹³⁸ ». Le bonheur rêvé de Tahoser est de se trouver près de son objet d'amour et de se libérer des limites qui les séparent, dont la religion fait partie. Même s'il ne l'aimera pas, cela ne change rien ; elle franchit le seuil de la liberté. Après s'être baptisée en Hora, la jeune femme orientale est habitée par des tiraillements entre ce qu'elle a longtemps été et ce qu'elle est en train de devenir : « Mille pensées contraires roulaient dans sa jeune tête : tantôt, avec sa pudeur de vierge, elle se repentait de sa démarche ; tantôt, avec sa passion d'amoureuse, elle s'applaudissait de son audace¹³⁹ ».

Dans *Le Roman de la momie*, la femme orientale n'est plus la femme passive qui attend d'être aimée, comme ce fut le cas de Cléopâtre au début de l'œuvre orientale de Gautier ; Tahoser désire et agit, elle n'attend pas.

Me voilà, il est vrai, sous le toit de Poëri, je le verrai librement, tous les jours ; je m'enivrerais silencieusement de sa beauté, qui est d'un dieu plus que d'un homme ; j'entendrai sa voix charmante, pareille à une musique de l'âme : mais lui, qui n'a jamais fait attention à moi lorsque je passais sous son pavillon, couverte de mes habits aux couleurs brillantes, parée de mes plus fins bijoux, parfumée d'essences et de fleurs, montée sur mon char peint et doré que surmonte une ombrelle, entourée comme une reine d'un cortège de serviteurs, remarquera-t-il davantage la pauvre jeune fille suppliante accueillie par pitié et couverte d'étoffes communes ?

« Ce que mon luxe n'a pu faire, ma misère le fera-t-elle¹⁴⁰ ? »

Son agir fait d'elle une femme-sujet et une femme libre, en proie à des questionnements et des tiraillements intérieurs. Malgré les efforts de Pharaon qui l'enlève en la forçant à être sa femme, elle ne l'aimera pas, du moins au début, car elle reste fidèle à l'image de Poëri. Elle ne se résigne pas, elle ne ment pas sur ses sentiments envers Poëri, et quand elle décide de rester près de Pharaon c'est parce que Poëri ne l'aime pas, ne partage pas son amour, se contentant de l'accepter passivement ; cette passivité la fait choisir de rester près de Pharaon. Quand elle dit

¹³⁸ Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 558.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 563

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 564

à Pharaon qu'elle l'aime, elle semble sincère et après sa mort, elle lui reste fidèle jusqu'à ce qu'on l'enterre dans le sarcophage réservé à son mari. Cette fidélité témoigne de la véracité de ses sentiments et de son libre choix d'être restée près de Pharaon : ses choix du début à la fin ne sont point motivés par quelque intérêt matériel.

D'autre part, la femme orientale, représentée dans le personnage de Tahoser, démontre une ouverture d'esprit envers l'autre ; l'étrangeté et la différence de croyance ou de culture ne la font pas fuir, seul l'amour est sacré pour cette femme orientale :

- Il faut renoncer à ton pays et me suivre aux régions inconnues à travers le désert, où le soleil brûle, où le vent de feu souffle, où le sable mobile mêle et confond les chemins. [...]

- J'irai, dit tranquillement Tahoser.

- Ce n'est pas assez, continua Poëri : tes dieux ne sont pas les miens [...] Il est dit : « tu n'adoreras ni la pierre, ni le bois, ni le métal. » [...] Un seul Dieu, infini, éternel, sans forme, sans couleur, suffit à remplir l'immensité des cieux que vous peuplez d'une multitude de fantômes. Notre Dieu nous a créés, et c'est vous qui créez vos dieux.

Quelque éprise que Tahoser fût de Poëri, ces paroles produisent sur elle un étrange effet, et elle se recula épouvantée. [...]

Elle se tut quelques minutes, hésitant entre la religion et l'amour ; l'amour l'emporta, et elle dit : « Tu m'expliqueras ton Dieu, et je tâcherai de le comprendre¹⁴¹ ».

Gautier montre en Tahoser, ou Hora, un esprit complexe, régi par des paradoxes et tiraillé entre la panoplie de possibilités qui s'offrent à lui. Stylistiquement, le paradoxe est exprimé dans le texte par un ensemble de figures de style de l'opposition comme les oxymorons : « Pâleur ardente ¹⁴² », « leur chaste nudité ¹⁴³ ». Le narrateur diffuse ainsi, moyennant les figures de style, son évaluation des femmes orientales, autant Tahoser que les autres protagonistes féminins, ce sont des personnages régis par des contradictions et des paradoxes qui échappent totalement à la compréhension de l'homme. D'ailleurs, le choix même

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 600-601.

¹⁴² *Ibid.*, p. 523.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 573.

de l'être aimé par la femme constitue en lui-même une énigme pour le narrateur qui cherche à expliquer la notion d'amour pour les femmes :

Qu'était auprès de ce demi-dieu le chétif Poëri ? Et pourtant Tahoser l'aimait. Les sages ont, depuis longtemps, renoncé à expliquer le cœur des femmes ; ils possèdent l'astronomie, l'astrologie, l'arithmétique ; ils connaissent le thème natal de l'univers, et peuvent dire le domicile des planètes au moment même de la création du monde. Ils sont sûrs qu'alors la lune était dans le signe du Cancer, le Soleil dans le Lion, Mercure dans la Vierge, Vénus dans la Balance, Mars dans le Scorpion, Jupiter dans le Sagittaire, Saturne dans le Capricorne ; ils tracent sur le papyrus ou le granit le cours de l'océan céleste qui va d'orient en occident ; ils ont compté les étoiles semées sur la robe bleue de la déesse Neïth ; et font voyager le soleil à l'hémisphère supérieur et à l'hémisphère inférieur, avec les douze baris diurnes et les douze baris nocturnes, sous la conduite du pilote hiéracocéphale et de Ned-Wa, la Dame de la barque, ils savent qu'à la dernière moitié du mois de Tôbi, Orion influe sur l'oreille gauche et Sirius sur le cœur ; mais ils ignorent entièrement pourquoi une femme préfère un homme à un autre, un misérable israélite à un pharaon illustre¹⁴⁴.

La femme orientale dans *Le Roman de la momie*, ayant fondé toutes ses actions sur l'amour qui ne tient guère compte des lois sociales instaurées par les hommes, se libère et choisit sa voie loin des considérations religieuses ou sociales. Gautier, sans tonalité comique aucune, met Cléopâtre, Schéhérazade et Tahoser dans un entredeux infernal, entre le cœur et la raison, entre passivité et action¹⁴⁵.

Le dernier roman de Gautier sur la femme orientale se termine avec une multitude de possibilités, ayant permis à l'amour d'être la seule force éternelle qui survit aux empires les plus imbattables. Tahoser accepte ce qu'aucun personnage masculin dans l'œuvre n'a pu accepter, entre Moïse et Pharaon, entre deux religions contraires, essayant de modérer, de libérer l'homme de son égo, d'instaurer un entredeux où tous les contraires sauraient coexister,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 608.

¹⁴⁵ Il serait intéressant de voir le lien entre ce que Gautier tente d'exposer, un pouvoir latent de la femme orientale, et entre un texte grec d'Aristophane, *L'Assemblée des Femmes*, qui pose l'hypothèse du pouvoir politique donné aux femmes en imaginant toutes les retombées possibles si les femmes venaient à gouverner; elles gouverneraient d'abord par le cœur.

en vain. Gautier montre la femme orientale comme une force libératrice, tandis que l'homme oriental apparaît comme une force castratrice et destructrice.

Conclusion

« Ceci dérange toutes mes notions et toutes mes théories ¹⁴⁶ ». Cette phrase de l'égyptologue allemand dans *Le Roman de la momie* est une phrase clé. Cette assertion lancée par l'intellectuel lors de la fouille du sarcophage pourrait définir en fait l'œuvre de Gautier et sa manière de représenter la femme : sa représentation dérange les théories établies selon lesquelles ce dernier était un misogyne et un artiste coloriste dont la description empiète souvent sur l'action. En effet, la femme occupant solennellement à la place de l'homme un sarcophage réservé aux rois et traversant les siècles pour rester éternelle est certes une chose qui dérange les théories apprises par le scientifique allemand, et qu'il étale au début du roman¹⁴⁷, théories qui disent que les femmes du temps des pharaons n'avaient pas droit aux mêmes privilèges que les hommes, même s'il s'agit de privilèges funèbres. De la même façon, la Schéhérazade originale *des Mille et une nuits* dérange les théories des orientalistes qui perçoivent la femme orientale comme soumise à l'homme oriental. Celle de Gautier révèle une conception misogyne et impérialiste de l'héroïne orientale qui doit rester soumise au pouvoir de l'homme tout en gardant une voix qui accentuerait son exotisme divertissant, en restant confinée à l'espace domestique. Les femmes héroïnes qui s'aventurent hors de cet espace se retrouvent tuées par ceux-là mêmes qui sont censés les posséder, c'est-à-dire les hommes de leur culture comme Schahriar. C'est ce que fait Gautier de Schéhérazade dans sa « Mille et deuxième Nuit ». Gautier l'arrache à son âge d'héroïne et lui ôte ses lettres de noblesse pour en faire une miniature. Elle se rend à Paris en femme soumise, en victime, demande de l'aide au poète français, mais de

¹⁴⁶ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 509.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 508.

retour à Bagdad elle se fait décapiter, inepte en matière d'inspiration et incapable de se défendre littérairement et politiquement. Malgré l'action périlleuse qu'elle entreprend, sa passivité, intellectuellement parlant, lui vaut d'être décapitée. La théorie dit en effet que « les femmes, en Orient, ont toujours été regardées comme inférieures à l'homme, même dans la mort ¹⁴⁸». Face à la mort, la femme orientale, dans les théories des orientalistes, n'égale en rien l'homme, ni dans sa vie ni dans sa mort, malgré la présence incontestable des femmes qui ont changé l'histoire depuis l'Antiquité et jusqu'aujourd'hui. Gautier se débat tant bien que mal avec cette perception ancrée dans l'imaginaire européen concernant la femme orientale. Si sa Schéhérazade obéit à cette perception, Tahoser, elle, la dément.

Cette vision de la femme orientale soumise persiste jusqu'à aujourd'hui, dans l'inconscient social (occidental), et le personnage du scientifique symbolise le savoir permis par le pouvoir politique, le savoir complaisant, mais qui ne peut nier longtemps le changement et la vérité même si celle-ci « dérange ses théories ». En découvrant que la momie est une femme, le scientifique est ébranlé. Il est surpris d'apprendre que la femme orientale a peut-être eu autant d'importance que l'homme chez les Égyptiens anciens. Indépendamment de la suite du récit qui va révéler que Tahoser est enterrée dans la tombe de son mari par erreur, cette phrase – « Ceci dérange mes théories » – rappelle la dissociation entre un savoir établi constitué de théories et entre la réalité qui peut être foncièrement différente. La présence de la femme, l'affirmation de son pouvoir et de son agir comme sujet peut déranger les théories de l'homme établies sur des dichotomies comme pouvoir/impotence ou encore force/faiblesse. Dans *Le Roman de la momie*, l'auteur en donne la preuve en dressant le portrait d'une Tahoser semblable au roc solide qui tente de ramener à la raison un pharaon à l'égo surdimensionné et fragile, en proie à une folie destructrice. Mais cette force, Tahoser ne l'acquiert qu'après son voyage et sa

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 508.

transformation en « Hora », ce qui suggère qu'il faut laisser la femme agir et être pour qu'elle puisse apprendre à l'homme à suivre la voie de la raison. Le voyage de Tahoser la confirme comme femme libre en même temps qu'il confirme que Gautier n'est pas qu'un coloriste mais un écrivain qui donne à vivre, à travers la *mimésis* et la *diégésis*, une expérience littéraire équilibrée dans *Le Roman de la momie*. Grâce à sa force et à ses valeurs, Tahoser reste éternelle comme une œuvre d'art inimitable qui donne à la science des réponses et des exceptions aux théories les mieux établies.

Mais encore, en reliant cette réflexion à celle de Saïd sur les orientalistes devenus des copistes, la difficulté d'accepter l'autre comme sujet révèle la difficulté de se détacher du savoir inculqué et ressassé par les intellectuels. Or, l'intellectuel qui s'intéresse véritablement à l'Orient risque, et doit prendre le risque d'ailleurs, de se retrouver confronté à deux choix : ou bien il doit taire sa vocation de chercheur et se complaire dans un savoir théorique et privilégier l'invention pure, ou bien passer de la rive de la théorie à celle du savoir empirique, véritable et désintéressé et changer en fonction de ses expériences empiriques, ses idées reçues et ses théories. Ici, le scientifique allemand représente tous les intellectuels qui se complaisent dans l'idée que la femme est inférieure à l'homme, ressassant les mêmes images et le même discours sur l'Orient inventé.

Gautier a tué *Schéhérazade* et avec elle l'image de la conteuse gravée dans le marbre du mythe, la femme qui satisfait son maître par tous les moyens, sa beauté, sa culture et la fertilité de son imagination. Et en ce sens, l'acte de Joumana Haddad se fait l'écho de celui de Gautier, entrepris plus d'un siècle et demi avant elle : elle tue à son tour la Schéhérazade archaïque en elle à travers son œuvre *J'ai tué Schéhérazade* (2009). Cette entreprise assassine inscrit Haddad

dans la lignée de ce qu'Edward Saïd appelle les « copistes ¹⁴⁹» orientalistes ayant une doxologie commune, en perpétrant un acte aussi radical contre un personnage qui a été pour son temps une figure féministe¹⁵⁰ dans le sens universel et humaniste du terme, puisqu'en voulant sauver les autres femmes qui seraient assassinées par Schahriar, Schéhérazade devient une héroïne féministe pour son époque. Cependant, leurs actes ne participent pas de la même entreprise, vu leurs positions et leurs appartenances. En effet, l'acte de Gautier peut être lu comme une atteinte aux emblèmes culturels orientaux dans un projet collectif qui rejoint celui de l'empire colonial au XIX^e siècle. Tandis que Joumana Haddad, écrivaine féministe arabe, tente, à sa manière, de se joindre à la lutte contre le mutisme imposé symboliquement à la femme orientale. Une lutte menée entre autres par Spivak, qui conclut son texte par un appel à toutes les intellectuelles à prendre position contre la subalternité imposée : « L'intellectuelle femme, en tant qu'intellectuelle, a une tâche qu'elle ne doit pas désavouer d'un grand geste¹⁵¹. »

Dans l'étude de l'évolution de la représentation de la femme orientale chez Gautier, l'idée de progrès et de changement est importante à relever dans les trois œuvres, de Cléopâtre à Tahoser. Mais le cas de Schéhérazade retient l'attention puisqu'elle est dans l'âge des héroïnes dans la nouvelle et dans la littérature en général, jusqu'à aujourd'hui. Mais il faut d'abord admettre que la Schéhérazade d'antan n'était pas une femme soumise, puisque dans le contexte historique dans lequel elle évolue, elle a su se démarquer des autres femmes de son époque par son intelligence, son tact, sa culture et son art de parler, son *savoir-dire*, selon l'expression de Philippe Hamon. Mais faute de pouvoir réinventer le mythe de Schéhérazade, Gautier tourne l'ancienne version en dérision : à bout d'inspiration, elle vient mendier au poète français une

¹⁴⁹ Edward Saïd, *O.*, p. 218.

¹⁵⁰ M. Lahy-Hollebecque, *Le féminisme de Schéhérazade: La révélation des Mille et une nuits*, Paris, Editions Radot, 1927.

¹⁵¹ Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 103.

histoire pour sauver sa vie ; tout porte à croire qu'au XIX^e siècle Théophile Gautier voit en cette belle-parleuse une figure archaïque de la femme, une version soumise, capable de se déplacer d'Orient en Occident mais incapable de se débarrasser du joug de la tradition qui la soumet à son maître et met entre ses mains sa fragile existence.

Dans la nouvelle « La Mille et deuxième nuit », Gautier montre que ce qui est considéré comme un exploit à l'époque médiévale se trouve dépassé au XIX^e siècle, il faut donc un progrès dans le pouvoir de la femme : son savoir-dire ne suffit plus pour se démarquer et exister, il faut agir, il faut un *savoir-faire*. Pour que la femme puisse se libérer, il faut qu'elle soit libre de toute emprise que l'homme a sur elle, la femme doit désormais posséder un vouloir-vivre et un savoir-être complètement indépendant et libéré des mythes tissés sur elle, orientale ou pas.

La lectrice de Gautier constate que parmi les valeurs incarnées par la femme orientale il y a la Liberté. Le « militant du romantisme ¹⁵² » a-t-il pu négliger que pendant les Trois Glorieuses de juillet 1830 le slogan brandi est celui de la Liberté, et que dans le célèbre tableau d'Eugène Delacroix (*La Liberté guidant le Peuple*, 1831, Musée du Louvre), la femme est la personnification même de l'idée de Liberté ? Portant le drapeau français, la femme est représentée à la tête de la foule déchainée, seins nus, avec, derrière elle, des hommes armés suivant son mouvement. Les personnages orientaux féminins de Gautier semblent tenir le flambeau de la liberté, même s'ils la réclament plus ou moins explicitement, et de façon implicite sous des airs de soumission, elles posent néanmoins des gestes subversifs qui remettent en cause les traditions de leur temps.

Il semble évident que les personnages féminins de Gautier portent timidement en elles l'étincelle des premières lumières féministes, et que Gautier a passé le flambeau à d'autres après

¹⁵² L'expression est de Martine Lavaud professeure de littérature et auteure de l'ouvrage *Théophile Gautier, Militant du Romantisme* publié en 2015. L'ouvrage fait partie de la bibliographie consultée.

lui, en renversant des mythes comme celui de Schéhérazade, pour continuer à lutter en faveur de la beauté et de l'amour, quelles que soient leurs provenances. Pour les artistes purs comme Gautier, c'est la femme qui représente le mieux l'art, l'amour et la beauté. Ces trois concepts sont clairement ce qui caractérise la motivation de l'agir féminin, dans les trois fictions étudiées, tandis que la science reste du domaine des hommes. Ayant écrit sur la femme orientale au début du siècle, Gautier n'a relevé que l'art et l'amour comme domaines où excelle la femme orientale, par contre il lui a ôté le pouvoir des mots, puisque même Schéhérazade n'a plus assez d'esprit et d'imagination pour raconter des histoires qui la gardent en vie : sa parole et son langage ne sont plus appréciés. Seule sa représentation de Schéhérazade, qu'il condamne pour son mutisme et pour le tarissement fatal de son imagination, donne raison finalement au reproche que fait Paolo Tortonese à l'écriture de Gautier, puisqu'il prive, d'après lui, ses personnages de leur part d'humanité : « Il ne sait pas parler de l'homme à l'homme¹⁵³ », déclare l'auteur de *L'Homme en action*. Seul *Le Roman de la momie* établit un équilibre entre action et description en donnant à voir ce qu'il y a de plus humain dans les personnages représentés, féminins et masculins.

Gautier représente globalement les valeurs de son courant de pensée, l'Art pour l'Art. C'est au tour des écrivains réalistes de la seconde moitié du siècle, comme Flaubert, de mettre en relief la science comme un autre motif de la progression des femmes à travers les âges. Dans l'œuvre de Flaubert, il sera plus aisé de voir la progression des trois âges de la femme orientale à travers un seul personnage, Salammbô, qui est elle-même une métonymie de Carthage¹⁵⁴, et

¹⁵³ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁴ Lucette Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983, « Salammbô devient la métonymie de Carthage comme Carthage est une métonymie voulue, consciente, de l'Orient. » p. 121.

contrairement à ce qu'on reproche à Gautier, Flaubert sait *parler de l'homme à l'homme*, mais de quel homme s'agit-il véritablement, de l'humain ou du genre masculin ?

CHAPITRE II

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ

GUSTAVE FLAUBERT

« Flaubert n'est pas seulement un des plus grands écrivains du XIX^e siècle, ni uniquement un auteur "à la mode" dont l'étude s'est considérablement développée dans le dernier tiers du XX^e siècle : Flaubert constitue un "problème" aussi bien pour les écrivains que pour les critiques, comme si ses textes pouvaient devenir, régulièrement, le lieu d'émergence de nouvelles questions. Son œuvre est présente, dans l'histoire de la littérature occidentale, comme le symbole actif d'un véritable renouvellement dont la critique d'aujourd'hui n'a pas fini de mesurer les significations et les effets¹⁵⁵. »

Pierre-Marc de Biasi

Contrairement à Gautier, Gustave Flaubert éprouve le besoin de visiter des pays du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord afin d'enrichir son expérience littéraire et de rendre l'image d'un Orient vraisemblable. On sait que Gautier ne part en Orient que beaucoup plus tard, après avoir déjà écrit des fictions orientalisantes, et après les exhortations de son ami Maxime Du Camp¹⁵⁶. L'écrivain de *Salammbô* cherche à reconstruire Carthage. Pour ce faire, il passe un séjour de quelques mois en Tunisie. Cependant, ce séjour l'amène à déconstruire tout ce qu'il a imaginé pour reconstruire une Carthage nouvelle.

¹⁵⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Flaubert, Gustave », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gustave-flaubert/>>, consulté le 20 mai 2018.

¹⁵⁶ Théophile Gautier, « notes », *Le Roman de la momie*, op. cit., t. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. 1330.

La formule de Caton l'Ancien *Delenda est Carthago*¹⁵⁷ est artistiquement défiée, renversée, plusieurs siècles plus tard, par Flaubert entre les pages de son roman, dans lequel il tente de ressusciter Carthage durant cinq ans de recherches (1857-1862). À l'écrivain du XIX^e, on devrait attribuer exclusivement une autre formule puisqu'il se donne pour mission de reconstruire Carthage à partir du savoir livresque et d'un voyage : « Restituta est Carthago ».

Flaubert se sert de sa connaissance de l'Histoire pour imaginer des personnages en phase avec l'Histoire mais inventés par le génie de l'écrivain. Le personnage principal, Salammbô, a un nom punique emprunté à des historiens de l'époque punique¹⁵⁸, mais inspiré de l'expérience de voyage en Égypte et de la rencontre de Flaubert avec la danseuse Kuchuk-Hanem. Cette dernière, d'après Colette Juilliard, marque d'un parfum indélébile la figure féminine du roman de Carthage et influence grandement la représentation de la femme chez Flaubert : « [...] Le réalisme de Flaubert n'est pas un réalisme littéraire : plus qu'à une idée abstraite, il a été fidèle à un réalisme intérieur, et ce réalisme intérieur a toujours eu, même malgré lui, un parfum prononcé d'Orient, le parfum de Kuchuk-Hanem¹⁵⁹ ». Ce dernier plonge sciemment son imaginaire dans la réalité et « ce processus d'assimilation de la réalité qu'il provoque à volonté¹⁶⁰ » est ce qui différencie l'expérience, le style, l'esthétique et l'éthique de Flaubert de celles de Gautier. Car si Gautier considère l'Orient comme un rêve artistique, Flaubert, lui, s'attache plutôt à l'Orient en tant que culture et expérience. Colette Juilliard écrit en ce sens :

¹⁵⁷ Ben Kiernan, « Le premier génocide : Carthage, 146 A.C. », *Diogenes*, vol. 203, n° 3, 2003, p. 1.

« *Delenda est Carthago* ('Carthage doit être détruite' !) pourrait être la première incitation au génocide enregistrée par l'histoire. [...] Plutarque nous raconte que l'appel de Caton terminait chacun de ses discours au Sénat romain, 'à tout propos' depuis 153 av. J.-C. jusqu'à sa mort, à l'âge de 85 ans en 149. Scipion Nasica (neveu et beau-fils de Scipion l'Africain, vainqueur d'Hannibal dans la deuxième guerre punique en 218-202 av. J.-C.) répliquait toujours : 'Il faudrait laisser exister Carthage' ». »

¹⁵⁸ Flaubert, *Correspondance*, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, Rouen, 2003, Tome III, p. 536. « Presque tous mes noms puniques [...] étant pris dans Gesenius (*Scripturae linguae que Phoeniciae*, etc..) ou dans Falbe, que j'ai consulté ».

¹⁵⁹ Colette Juilliard, *Imaginaire et Orient, l'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 131.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 114.

« [...] Flaubert, fort de son expérience orientale, s'en rend compte à temps : son Orient ne sonnera vrai que s'il l'a vécu lui-même, que s'il a senti son âme. Et l'âme de l'Afrique, dans *Salammbô*, ce sera l'âme de la femme orientale, de Kuchuk-Hanem, séduite par le Barbare Mâtho et, à travers lui, désirée par le narrateur¹⁶¹. » L'auteur compose avec un savoir livresque et une expérience de voyage riche, le tout, modulé par un sentiment interne d'appartenir à l'Humanité. Cette appartenance au tout est palpable dans son œuvre orientalisante. Flaubert met à profit son impression d'avoir vécu plusieurs existences antérieures et d'avoir appartenu à d'autres époques du passé. Son impression d'avoir toujours vécu est une caractéristique que l'on retrouve dans le roman, puisque d'un personnage à l'autre on passe d'un monde, d'une époque et d'une culture à une autre. Les protagonistes, ainsi que la foule des Mercenaires, provenant de diverses civilisations, parlant des dialectes différents et exerçant des rôles hétéroclites, semblent traduire le sentiment que décrit l'écrivain dans une lettre à George Sand :

Je n'éprouve pas comme vous ce sentiment d'une vie qui commence, la stupéfaction d'une existence fraîche éclore. Il me semble au contraire, que j'ai toujours existé et je possède des souvenirs qui remontent aux pharaons. Je me vois à différents âges de l'histoire, très nettement, exerçant des métiers différents et dans des fortunes multiples. Mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues. J'ai été batelier sur le Nil, *leno* à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, où j'étais dévoré des punaises. Je suis mort, pendant la croisade, pour avoir mangé trop de raisins sur la plage de Syrie. J'ai été pirate et moine, saltimbanque et cocher. Peut-être empereur d'Orient, aussi¹⁶² ?

Ainsi Flaubert mise-t-il sur ses acquis stylistiques d'écrivain confirmé, ses connaissances de l'Histoire et sur son sentiment de pluralité identitaire pour représenter la femme orientale sous ses différents aspects dans son roman éponyme *Salammbô*. Les individualités disparues qui engendrent une individualité riche traduisent en quelque sorte une notion esthétique prisée par Flaubert qui est l'agonie : un aspect agonise pour laisser place à un autre qui émerge. Cette esthétique a une place de choix dans son roman. En effet, la corrélation entre l'agonie et la

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶² Gustave Flaubert, *Correspondance*, Rouen, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, 2003, tome III, p. 536.

renaissance est évoquée par Flaubert dans une lettre à sa nièce Caroline : « Chercher la meilleure des religions, ou le meilleur des gouvernements, me semble une folie niaise. Le meilleur pour moi, c'est celui qui agonise, parce qu'il va faire place à un autre ¹⁶³». Ce qui agonise est pour l'écrivain le meilleur, parce qu'il donne lieu à une nouvelle forme d'existence. C'est d'ailleurs ce qu'explique Gisèle Séginger, spécialiste de l'œuvre flaubertienne, dans le dossier consacré à *Salammbô* : « La guerre inexpiable est une grande agonie qui s'achève par un faux rétablissement, car la mort du génie de Carthage, Salammbô, annonce celle de toute une civilisation. Si Flaubert choisit Carthage plutôt que Rome, c'est que la cité punique est condamnée ¹⁶⁴». Dans l'œuvre, Salammbô est le génie de Carthage. Elle en est l'expression, la figure et la voix.

Or, si une nation passe par trois âges comme l'explique le philosophe italien Giambattista Vico dans *La Science nouvelle*, le génie d'une nation, en l'occurrence Salammbô, passe aussi par ces trois phases et les vivra dans son individualité. L'agonie de la cité punique se fait en effet suivant les cycles communs que traversent toutes les nations. Vico prend comme exemple Rome et la Grèce antiques, mais il se base également sans ses analyses sur plusieurs autres civilisations comme celles de l'Égypte antique et des Sumériens. *La Science nouvelle*, traduite de l'italien par Jules Michelet pour la première fois en France en 1827, est très populaire parmi les intellectuels et gens de lettres dès la première moitié du XIX^e siècle. Le philosophe italien y présente les principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations : toutes meurent et renaissent suivant un cycle bien défini. D'ailleurs, Flaubert évoque Vico dans son œuvre *Bouvard et Pécuchet* : « Pécuchet partagea son opinion et voulut lui faire lire Vico

¹⁶³ *Ibid.*, lettre à sa nièce Caroline, 5 octobre 1870.

¹⁶⁴ Flaubert, *Salammbô*, Paris, Garnier Flammarion, 2001, « Dossier », « La roue de l'Histoire », par Gisèle Séginger, p. 434.

[et] tâcha d'expliquer les mythes, se perdait dans la Scienza Nuova¹⁶⁵ ». Suivant les âges énoncés par ce philosophe, il s'agit dans ce chapitre sur la femme orientale de décortiquer les trois âges de la vie de Salammbô. En effet, la femme étant « la clé des contrées¹⁶⁶ » et des nations selon Simone de Beauvoir, ce cycle en trois âges que Vico établit pour l'agonie et la renaissance des nations est tout à fait applicable à la figure féminine de Flaubert. Dans ce chapitre, il sera démontré que les âges de Salammbô sont les trois âges évoqués par Vico, transposés précédemment au féminin : l'âge des déesses, l'âge des héroïnes et l'âge des femmes. La vision esthétique de Flaubert, celle d'une identité datant des premiers âges de l'humanité, servira l'analyse du personnage de Salammbô. L'auteur donne de la profondeur à son personnage féminin le dotant d'une psychologie, grâce aux ouvrages médicaux de son époque. La psychologie est alors en plein foisonnement au XIX^e siècle et d'après la correspondance de Flaubert, ainsi que nombreuses études et recherches sur le sujet, l'hystérie en particulier a été un terrain fertile de l'écriture de ses deux personnages féminins, Emma Bovary et Salammbô.

Salammbô, personnage fictif, porte un nom punique dérivé du nom de la déesse Astarté. Son premier âge est celui de la déesse, elle s'identifie à Tanit, la Vénus carthaginoise. L'héroïne étant de race punique, l'auteur recherche les moindres détails qui apportent à son roman un aspect véridique. Elle est la fille d'Hamilcar Barca, un personnage historique ayant véritablement existé, grand suffète de Carthage, homme politique et général de guerre. Dans le roman, c'est aussi un père strict imposant ses règles à tous ceux qui demeurent sous son toit. Il décide du sort de sa fille de ce qu'elle fera de sa vie. Velléitaire en apparence, Salammbô est la femme orientale qui obéit aux règles strictes et rigoureuses de la société patriarcale. Toutefois,

¹⁶⁵ Bouvard et Pécuchet in Gustave Flaubert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1952, t. II, p. 819.

¹⁶⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 294.

en défendant son roman oriental *Salammbô*, Flaubert admet qu'aucun ancien ni aucun moderne de son temps ne peut connaître la femme orientale. Lorsque Sainte-Beuve demande à Flaubert si les détails qu'il attribue à son héroïne sont vraisemblables, Flaubert répond : « Quant à ma Salammbô, je ne suis pas sûr de sa réalité ; car ni moi, ni vous, ni personne, aucun ancien et aucun moderne, ne peut connaître la femme orientale, par la raison qu'il est impossible de la fréquenter¹⁶⁷. »

Pourtant, l'auteur de *Madame Bovary* se hasarde sur ce terrain inconnu ; il crée le personnage de Salammbô, qui donne son nom au roman et qui représente son idéal féminin. De là est née une figure emblématique de la femme orientale belle, sensuelle, ni soumise ni expressément rebelle, ayant accès au savoir sous conditions et à l'amour avec limites. L'amour de Salammbô est déguisé derrière une forme de mysticisme érotique, sa vie est infusée de savoir livresque exclusivement religieux concernant Tanit, déesse de l'amour et de la fécondité, et protectrice de Carthage. Flaubert met le lecteur de *Salammbô* devant deux pistes d'interprétations : plonger dans le mythe et savourer la fiction telle qu'elle est présentée pour assouvir sa soif d'exotisme, but initial du lecteur « François¹⁶⁸ » non averti, ou libérer le personnage de la femme orientale du carcan des mythes et de l'imaginaire orientaliste et estimer son potentiel subversif. Telle est la piste que je suivrai dans ce chapitre.

À travers la représentation de la femme orientale, ce chapitre se propose d'étudier l'œuvre de Flaubert au prisme des ouvrages récents qui soulignent l'actualité insoupçonnée des questions abordées dans *Salammbô*, notamment sur la femme orientale, afin de voir d'un regard neuf la quintessence de la représentation de la femme orientale chez Flaubert. Afin de

¹⁶⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Lettre envoyée à Sainte-Beuve le 21 Décembre 1862.

¹⁶⁸ Flaubert, *Correspondance*, Rouen, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, 2003, lettre à Ernest Feydeau, novembre 1857, p. 810. « Et puis, comme le bon lecteur "François" qui "veut être respecté" a une idée toute faite sur l'antiquité, il m'en voudra de lui donner quelque chose qui ne lui ressemblera pas, selon lui. Car ma drogue ne sera ni romaine, ni latine, ni juive. »

comprendre le passage de Salammbô d'un âge à l'autre, il importe d'analyser sa position sociale dans le roman, en se basant sur l'étude sociologique de Pierre Bourdieu appliquée à *L'Éducation Sentimentale* où l'expérience initiatique du personnage principal est analysée en profondeur. Je tenterai de m'inspirer du schéma de Bourdieu dans *Les Règles de l'Art* pour l'appliquer au roman orientaliste de Flaubert, en me concentrant exclusivement sur les personnages féminins. Cependant, il y a une limite à cette adaptation puisque l'Antiquité orientale n'a pas les mêmes catégories que celles contemporaines de Flaubert. J'essaierai de répondre à des questions comme : la hiérarchie narrative trahit-elle une hiérarchie sociale dans *Salammbô* ? La femme orientale de haut rang égale-t-elle l'homme ? Ou bien est-elle souvent réduite à son corps ?

Dans la première partie, l'âge des déesses, déjà analysé pour le personnage de Cléopâtre chez Gautier, sera approfondi à travers l'analyse de la relation privilégiée entre Salammbô et Tanit et le commentaire évaluatif du personnage décrit comme une déesse. Une analyse de la position sociale de la femme orientale sera esquissée, en me basant sur l'étude de Pierre Bourdieu, sur l'article de Cynthia Harvey¹⁶⁹ sur le schéma de Bourdieu au féminin et sur une partie de la thèse d'Oliver Gloag dans laquelle il qualifie *Salammbô* de « roman social¹⁷⁰ ». Ce dernier traite de tous les personnages du roman, alors que pour ma part, dans cette partie, je traiterai exclusivement des personnages féminins en faisant une comparaison avec la situation actuelle de femmes orientales ayant préféré vivre dans une forme dégradante de l'âge des dieux.

Dans la deuxième partie, il sera question de l'âge des héroïnes lorsque Salammbô s'enhardit et passe à l'action pour tenter de sauver Carthage. La relation entre elle et les

¹⁶⁹ Cynthia Harvey, « Les règles du jeu au féminin. Indiana ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, n° 94, Automne, 2010, p. 11–22.

¹⁷⁰ Oliver Gloag, *Représentations coloniales de Lahontan à Camus*, London, Duke University Press, 2012, p. 56.

protagonistes hommes Mâtho, Schahabarim et Hamilcar sera analysée ainsi que sa relation avec la foule. La voix et la parole de Salammbô seront traitées comme des moyens pour défendre sa demeure et sa patrie, tout comme l'était la parole de Schéhérazade.

Dans la troisième et dernière partie du chapitre, il sera question du suicide comme voie ultime de libération. Le suicide est selon Jean Baudrillard¹⁷¹ cette mort artificielle, en ce qu'elle est volontaire et active et revêt une forme de libération excentrique. Le suicide sera mis au profit de l'analyse de la dialectique entre agonie et renaissance mentionnée précédemment. La femme, se déclinant en plusieurs formes, finit par tuer en elle, une à une, les deux versions mythique et héroïque pour tenter d'entrer dans l'âge des femmes.

PREMIÈRE PARTIE : L'ÂGE DES DÉESSES

Le luxe dans lequel baigne Salammbô et qui encombre métaphoriquement et littéralement ses gestes est symptomatique d'un Orient qui, au XIX^e siècle, est sous le joug de la colonisation, mais qui porte en ses cryptes des richesses inusitées et inutilisées. Tout l'Orient semble vivre encore au XIX^e siècle dans l'âge des Dieux, en déphasage avec la démocratisation des biens et la transformation des matériaux et des minéraux en outils technologiques, préférant ressasser ses mythes. Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir souligne que les mythes sur la femme ne font que l'atrophier dans des matériaux rigides en la privant de sa liberté :

Il est toujours difficile de décrire un mythe ; il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un objet figé. Celui-ci est si ondoyant, si contradictoire qu'on n'en décèle pas d'abord l'unité : Dalila et Judith, Aspasia et Lucrèce, Pandore et Athénée, la femme est à la fois Ève et la Vierge Marie. Elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres ; elle est artifice, bavardage et mensonge ; elle est la guérisseuse et la sorcière ; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être¹⁷².

¹⁷¹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁷² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 244.

Salammbô, invention pure d'un auteur constamment qualifié de misogyne, est à la fois demi-déesse et objet sexuel. Comment qualifier ce personnage forgé de mythes et d'imaginaire polymorphe, en fonction de l'âge des déesses ? Entre sa position sociale parmi ses semblables et ses aspirations divines, quelles sont les limites ?

1. DIFFÉRENCIATION SOCIALE AU FÉMININ

Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'Art*, fait une analyse sociologique de *L'Éducation sentimentale* et y dresse les structures de la vie sociale. Si l'ambition, l'art et l'argent sont les vecteurs sociaux déterminants pour Frédéric, Dambreuse et M. Arnoux, pour le personnel féminin de l'antiquité orientale les éléments de différenciation restent à déterminer à travers le texte. Pour ce faire, il suffit de suivre la hiérarchie narrative dans le texte de Flaubert, les prises de parole et l'agir des femmes représentées dans *Salammbô* en tenant compte des *habitus*, des aspirations et des actes qui se rattachent à chacune des catégories représentées.

Mais contrairement à *L'Éducation sentimentale*, l'homologie des structures sociales entre l'espace de production de l'œuvre et celles du roman, de la fiction, a ses limites, dans le contexte d'un roman de l'Antiquité. La hiérarchie se fait sur la base des origines, du sang et des races. De plus, il n'y a point de confrontations entre les types et les catégories sociales des femmes, la guerre est seulement du côté masculin. La femme n'est que l'objet de la conquête, même lorsqu'elle entreprend de sauver le zäimph, elle doit se donner à l'ennemi. Flaubert fait un schéma de guerre au féminin, sur le plan intérieur seulement, en enlevant les conflits et les confrontations entre les personnages féminins. Il laisse une grande part aux conflits intérieurs pour le personnage féminin central, aux prises avec ses déchirements intérieurs et ses propres guerres « intestines », mise en abîme de la guerre des Mercenaires contre Carthage. Même s'il y a une guerre impie dans *Salammbô*, les guerres et les jalousies entre le personnel féminin,

comme c'est le cas dans *Le Roman de la momie*, n'existent pas dans *Salammbô*, l'héroïne est aux prises avec ses propres démons qui résonnent avec l'esprit hostile et belliciste qui l'entoure.

À Carthage, Salammbô est la fille du grand suffète Hamilcar « Serviteur des Baals » et elle vient d'une race sémite¹⁷³ longtemps considérée comme supérieure aux autres races. Les Barca sont considérés comme les protecteurs des dieux. Lorsqu'il évoque les aventures de Melkart, l'auteur souligne que ce Dieu est considéré comme le Père des Barca. L'idée des races et des inégalités entre les sangs est fortement présente au XIX^e siècle et Flaubert rend bien ces idées. Si le capital symbolique de Flaubert est reconnu dans les cercles du champ littéraire, le capital symbolique de Salammbô repose sur le nom de sa famille reconnue comme descendant directement des Dieux. Le capital symbolique d'Hamilcar vient de son sang, mais également des valeurs de courage et de force dont il a fait preuve en tant que héros et chef militaire. Au moment où Flaubert rédige *Salammbô*, même si le champ social commence à se développer autour de l'économie et d'un marché de biens symboliques plus ou moins concrets, il demeure toutefois que la société est attachée au système hiérarchique populaire régi par les notions de sang, de races et de l'inégalité qui les gouverne. En effet, d'après Jean Bernard, membre de l'Académie française :

Il y a un thème particulier au XIX^e siècle, celui de l'inégalité des sangs, de la valeur inégale des sangs d'hommes différents. Une relation est admise, postulée, entre la valeur de l'homme, son intelligence, sa force, son courage, ses vertus physiques et morales. Ce thème est très ancien. Il a connu une grande faveur au XIX^e siècle¹⁷⁴.

La valence différentielle raciale est claire dans le texte ; il y a plusieurs catégories de femmes : la princesse Salammbô qui apparaît au tout début du texte, ensuite les esclaves, les prostituées, les prêtresses. Au second chapitre du roman, on retrouve la servante de Salammbô, de race noire

¹⁷³ *Collection Isaac : Histoire*, Hachette. p. 67 : « La Phénicie doit son nom à un peuple sémite, les Phéniciens proches parents des Hébreux. »

¹⁷⁴ Jean Bernard, *Le sang et l'histoire*, « Le mythe du sang », p. 17.

et qui ne fait qu'écouter Salammbô et la reconforter. Taanach est un personnage asexué et qui reste proche de Salammbô en participant au bien-être de la jeune fille, la reconfortant par son savoir-faire. Elle est à la fois une confidente, une maquilleuse et coiffeuse, et une musicienne à l'occasion : « Taanach, prends ton nebal et joue tout bas sur la corde d'argent, car mon cœur est triste¹⁷⁵ ».

Salammbô, princesse punique, classée comme une femme de haut rang, a plus de droits par rapport aux autres femmes. Mais par rapport aux hommes, comment est-elle représentée dans le roman ? Reste-t-elle subalterne malgré la pureté de sa « race » ?

Les positions que connaît Flaubert et qu'il transpose, selon Bourdieu, dans son œuvre, vont légèrement changer par rapport à celles qu'il représente dans son roman de Carthage, mais il y a moyen de faire un parallèle. Dans la société de son temps, il y a quatre catégories qui semblent l'horrifier : « Ah ! Comme je suis las de l'ignoble ouvrier, de l'inepte bourgeois, du stupide paysan et de l'odieux ecclésiastique ! C'est pourquoi je me perds, tant que je peux, dans l'antiquité¹⁷⁶. » Mais dans cette Antiquité à faire, il y a bien d'autres catégories, et Flaubert les représentera comme suit : l'ignoble mercenaire, l'esclave rusé, l'inepte princesse, le peuple dupe, foule primitive facilement manipulable, et l'odieux prêtre qui ne recule devant rien pour rester dans une position de force dans le cadre du pouvoir religieux. Pour transposer cela au féminin, ajoutons qu'à l'ignoble mercenaire, il y a une catégorie féminine pitoyable qui est celle des femmes des Mercenaires¹⁷⁷. Les femmes des Mercenaires, pauvres et fondamentalement autres, sont par excellence les subalternes du roman de Flaubert. Elles n'ont aucun droit, elles

¹⁷⁵ Flaubert, *S.*, p. 107.

¹⁷⁶ Flaubert, *Correspondance*, t. VI, Rouen, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, 2003, lettre à George Sand datée du 6 septembre 1871, p. 276.

¹⁷⁷ Face à cette catégorie, il y a moyen de voir un parallèle avec une nouvelle catégorie qui est d'actualité de nos jours : celle des femmes de Mercenaires engagées volontairement dans une guerre idéologique et politique inexpiable ayant les fondements et les moyens d'une lutte primitive: sacs de villes, massacres et destruction de patrimoine culturel et sacré.

ont le devoir de satisfaire et de divertir les soldats. Celles-ci s'estiment heureuses de pouvoir suivre leurs maîtres. Souvent, les femmes des Mercenaires sont jetées au bord des routes, lorsqu'elles deviennent des fardeaux.

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 abandonnées¹⁷⁸.

Au bas de l'échelle, il y a, sur un même pied d'égalité : les esclaves et les femmes des Mercenaires, venues d'autres contrées. Ces femmes n'ont aucune liberté et aucun droit. Elles sont prises pendant les guerres ou dans des caravanes et vendues dans les marchés. Les femmes des Mercenaires exercent le même rôle que les esclaves, mais dans un milieu plus hostile et à risque, au milieu des champs de bataille. On compte sur elles pour faire du feu, s'occuper des enfants, mais surtout pour divertir les soldats. Pour les chefs militaires, elles sont considérées comme des bouches à nourrir, mais nécessaires pour satisfaire les besoins, surtout physiques, des soldats. En cas de pénurie, on se débarrasse d'elles en premier, dès que les vivres commencent à manquer : « Comme la contrée s'épuisait, Mâtho ordonna de distribuer les vivres par tête de soldat, sans s'inquiéter des femmes ¹⁷⁹». Les soldats sont des hommes forts dont on a besoin pour se battre, tandis que les femmes sont vues comme des êtres faibles. Elles sont donc des objets dont on peut se débarrasser facilement. Dans cette optique, j'ai développé dans un précédent travail¹⁸⁰ une analyse de l'esprit sanguinaire qui circule dans l'Antiquité, et qui ne reconnaît que la force physique et les éléments du feu et du fer :

¹⁷⁸ Gustave Flaubert, *S.*, p. 119.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁰ Amira Ben Rejeb, « La représentation de la guerre dans Salammbô », dans *Figure, représentations et stratégies. La littérature en question*, Actes du colloque biennal à l'UQAC 10-11 avril 2015, Tangence, coll. « Émergence », 2017, p. 55-p. 64.

Dans le roman pourpre de Flaubert, la guerre et la religion partagent les mêmes teintes, qui renvoient à la barbarie et à la férocité d'un monde sanguinaire. [...] C'est l'Orient sanguinaire, le monde féroce des successeurs d'Alexandre, dont les éléments principaux sont le fer et le feu¹⁸¹.

Les femmes n'ont donc pas leur place dans un tel monde parmi les Barbares :

Mâtho commanda de les chasser toutes impitoyablement. Quelques-unes s'obstinèrent à suivre les armées. Elles couraient sur le flanc des syntagmes, à côté des capitaines. Elles appelaient leurs hommes, les tiraient par le manteau, se frappaient la poitrine en les maudissant, et tendaient au bout de leurs bras leurs petits enfants nus qui pleuraient¹⁸².

Les femmes et les enfants sont cruellement chassés : « Ce spectacle amollissait les Barbares [...] Elles étaient un embarras, un péril. Plusieurs fois on les repoussa, elles revenaient ; Mâtho les fit charger à coups de lance¹⁸³ ». Dans le récit, cette cruauté vis-à-vis des femmes et des enfants s'explique par le génie de Moloch-le-destructeur, qui habite désormais Mâtho. Lorsque les femmes des Barbares sont chassées, beaucoup d'entre elles s'en vont dans le temple de Cérès et de Proserpine à Byrsa, où elles pouvaient être accueillies et devenir prêtresses du temple. Dans ces temples, les prêtresses se vouent aux soins des divinités et des prêtres. Les prêtresses de Tanit vivent dans un monde mystique, dévouées corps et âme à la Déesse. Il y a une allusion à une sorte de prostitution sacrée dans les temples : « [Schahabarim] accusait secrètement la Rabbet de l'infortune de sa vie. [...] [Elle] lui avait pris sa virilité future. Et il suivait d'un œil mélancolique les hommes qui se perdaient avec les prêtresses au fond des térébinthes¹⁸⁴. » Les prêtresses contribuent au plaisir charnel. Plus encore, il se trouve que pendant les jours de fête nationale, la prostitution a une place primordiale et se fait au nom de la Déesse Tanit : « Les temples toutes les nuits étaient illuminés, et les servantes de la Déesse descendues dans Malqua établirent au coin des carrefours des tréteaux en sycomore, où elles se

¹⁸¹ Amira Ben Rejeb, *Ibid.*, p. 57.

¹⁸² Flaubert, *S.*, p. 233.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 248.

prostituait¹⁸⁵ ». Dans ce sens, je ne peux m'empêcher de souligner un lien entre la prostitution sacrée des temples grecs vouée au Dieu de l'ivresse et du vin, Dionysos, évoquée dans *Le Deuxième sexe*, et entre la prostitution sacrée pour les dieux puniques. Mais encore, d'autres liens me paraissent évidents : entre cette idée de prostitution sacrée, archaïque et païenne, et entre le concept introduit récemment dans les sphères islamiques radicales appelé le « Jihad du sexe », notamment en Syrie. Le lien étant l'autorisation et même de devoir qu'ont les femmes à avoir plusieurs partenaires sexuels parmi les « soldats » du Daech et de l'État islamique depuis son apparition en Syrie.

Les prostituées sacrées dans le roman de Flaubert ont un rôle central. Bien qu'il n'y ait pas de figure de prostituée, elles sont représentées en foule, leur importance n'en est pas moindre. Sur plusieurs pages, l'auteur décrit les nuits de prostitution après la victoire, les temples accueillant des centaines de prostituées qu'on fait envoyer à bord de bateaux venus de la Sicile. Il évoque également des établissements¹⁸⁶ où l'on place de jeunes nubiles pour les préparer à la prostitution. De nos jours, dans l'âge démocrate des hommes et des femmes, il y a encore des individus qui vivent en décalage avec cette époque, soit dans l'âge des dieux, où ils continuent de sacrifier les femmes, dans l'esprit destructeur de leur Dieu Moloch, comme des objets d'échange, des objets d'ornement et des subalternes. Dans le même ordre d'idées, il semble que ce que décrit Hedi Yahmed, écrivain et journaliste tunisien, concernant les femmes des Mercenaires venues de toutes parts, dans *J'étais à la Raqqa : fugitif de l'état islamique* (2017), peut être un écho au sort des femmes des Mercenaires représentées dans *Salammbô*, tous âges et origines confondus. Celles-ci, tout comme les premières, acceptent d'être traitées

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹⁸⁶ Flaubert, S., p. 311.

en objets sexuels, placées dans des établissements¹⁸⁷ jusqu'à ce que des soldats viennent les « prendre ». Les femmes des soldats de l'État Islamique évoquées par Hedi Yahmed, s'adonnent aussi à ce qu'on appelle « le Djihad du sexe », connu dans les religions de l'Antiquité de Tanit à Dionysos, comme étant la prostitution sacrée. Cette notion voit le jour en 2013 et est consacrée par des Cheikhs wahabites, Mohamed Al-Arifi, qui sort une « Fatwa » conférant une légitimité à ce qu'on appellera désormais « le Djihad du sexe ». Il consiste à inciter les femmes ayant suivi les soldats dans leur guerre impie à avoir plusieurs partenaires en même temps pour satisfaire les nombreux soldats sur le champ de bataille et pour soi-disant garantir une place au paradis. Abolissant par ces propos les rituels liés à la sacralité du sexe, du mariage et du couple consacrés par les textes religieux et les Nations anciennes, comme l'évoque Vico. En effet, le philosophe affirme que les rituels liés aux cérémonies de mariage et d'enterrement sont une des bases infaillibles et communes à toutes les sociétés humaines. Cette notion de Jihad du sexe, qui s'apparente à celle de prostitution sacrée, est complètement absente de l'histoire des religions monothéistes. Elle trouve son origine dans les religions païennes, d'Orient en Occident. Cette notion de prostitution sacrée pourrait être une preuve de régression aujourd'hui, puisqu'en plein âge démocratique, des communautés retombent dans les méandres de l'Âge des Dieux. Symptomatique d'une antiquité révolue, la prostitution sacrée est évoquée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* :

Dans le monde reconquis par les mâles, c'est un Dieu mâle, Dionysos, qui a usurpé les vertus magiques et sauvages d'Ishtar, d'Astarté ; mais ce sont encore des femmes qui se déchaînent autour de son image [...] [et] appellent les hommes à l'ivresse religieuse, à la folie sacrée. Le rôle de la prostitution sacrée est analogue : il s'agit à la fois de déchaîner et de canaliser les

¹⁸⁷ Hedi Yahmed, *J'étais à Raqqa: Fugitif de l'État islamique*, Tunis, Éd. Arabesques, 2017. Passage traduit de l'Arabe: « Dans chaque ville sous le contrôle de l'E.I., il y avait ce qu'on appelle 'un établissement pour les immigrantes' qui est une sorte d'établissement réservé aux jeunes femmes célibataires qui débarquent dans l'E.I.. Dans ces établissements, la femme est interdite de sortie de façon presque permanente jusqu'à ce qu'elle se marie. Le mariage étant la seule issue possible pour les immigrantes célibataires nouvellement arrivées, pour sortir de l'établissement. Plusieurs histoires ont été rapportées autour de fuites de certaines femmes de ces bâtiments, considérés comme des prisons. », p. 79.

puissances de la fécondité. [...] La femme n'y apparaît pas simplement comme un objet de jouissance, mais un moyen d'atteindre cet *hybris* où l'individu se dépasse¹⁸⁸.

Comme dans *Salammbô*, les femmes sont des objets de consommation pour donner du réconfort aux soldats sur les champs de bataille, aux prêtres et aux fidèles dans les temples. Cela témoigne de la cruauté de l'époque dans laquelle vit Salammbô. L'abîme qui sépare son monde mystique de pureté et d'élévation spirituelle contraste avec l'esprit de l'époque. La femme, dans les deux camps, antique et « daechien », est un objet sexualisé. La chose n'est pas étonnante dans les temps primitifs puisqu'il est connu que l'ivresse et la prostitution sont les deux composantes essentielles des festivités païennes. Oliver Gloag dans son chapitre « *Salammbô* roman social » insiste tout au long de son analyse sur le caractère politique et subversif du roman de Carthage. Loin d'être une diversion d'orientaliste, l'espace du roman est une satire bien camouflée sous un décor et une atmosphère lourdement recherchés qui confère au roman de Flaubert la capacité de s'adapter et de s'actualiser en fonction d'enjeux sociaux plus récents.

Dans le roman de Flaubert, outre la prostitution où les soldats s'enivrent de femmes, lors des festins, les cratères de vin abondent et l'on s'enivre sans retenue. Le mot « vin » est cité près de deux cent sept fois dans le roman : « Les cratères pleins de vin [...] La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise dilatait tous les yeux¹⁸⁹ ». Au dernier chapitre du roman, quand Carthage sort enfin triomphante de ses ennemis, il y a une joie collective où le « principe femelle » est fortement présent. La femme dans *Salammbô* vient toujours en second lieu après l'homme, elle est symboliquement présentée comme sa suivante et son objet fétiche d'ornement :

Les prêtres de la Rabbetna¹⁹⁰ s'avançaient d'un pas fier, avec des lyres à la main ; les prêtresses les suivaient dans des robes transparentes de couleur jaune ou noire, en

¹⁸⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸⁹ Flaubert, *S.*, p. 60.

¹⁹⁰ Ici Flaubert utilise un mot de l'arabe qui veut dire « notre déesse », les mots puniques pour le dire proviennent habituellement du nom « Baal » ou du radical [MLK].

poussant des cris d'oiseaux, en se tordant comme des vipères. [...] D'ailleurs, le principe femelle, ce jour-là, dominait, confondait tout : une lasciveté mystique circulait dans l'air pesant ; déjà les flambeaux s'allumaient au fond des bois sacrés ; il devait y avoir pendant la nuit une grande prostitution¹⁹¹.

La femme devait assurer le plaisir de l'homme, sa présence en tant qu'objet charnel et animal est appuyée par le champ lexical animal employé dans la citation précédente, comparant les prêtresses à des vipères et leurs voix à des cris d'oiseaux.

La prostitution, point commun entre les esclaves, les femmes des Mercenaires et les prêtresses, a beaucoup d'importance et apparaît dans le roman comme un commerce établi : on importe, dans les grandes occasions, des courtisanes, et l'on destine des femmes à la prostitution dès leur jeune âge : « On avait, dans les bâtiments des Syssites, douze cents esclaves nubiles, de celles que l'on destinait aux prostitutions de la Grèce et de l'Italie, et leurs cheveux rendus élastiques par l'usage des onguents, se trouvaient merveilleux pour les machines de guerre. La perte plus tard serait trop considérable¹⁹². » Le terme « perte » ici revêt un timbre économique et montre à quel point le commerce de la prostitution rapporte à la cité antique. Les femmes sont à la fois un butin de guerre et un commerce qui rapporte : « Trois vaisseaux avaient amené de la Sicile des courtisanes et il en était venu du désert¹⁹³. » Ceci donne déjà une idée de l'intérêt porté à la question de la prostitution d'un point de vue purement économique, reliant ainsi la guerre à la commercialisation du corps féminin. C'est là une particularité qui montre à quel point le corps de la femme était monopolisé et conquis par l'État, par la famille, par la religion, par tous sauf par elle. Si la prostitution rapporte à l'État dans l'Antiquité, il en est de même au XIX^e siècle, quand on pense à la colonisation. Dans un article récent qui révèle l'étendue de la

¹⁹¹ Flaubert, *S*, p. 371.

¹⁹² Flaubert, *S*, p. 311.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 371.

question pendant la colonisation de l'Afrique du Nord par la France, Catherine Calvet et Simon

Blin soulignent :

Quand on pense à la prostitution dans les colonies, personne n'imagine à quel point ce système a été pensé, médiatisé et organisé par les États colonisateurs eux-mêmes. Ceux qui pensent que la sexualité a été une aventure périphérique au système colonial se trompent : elle est au centre même de la colonisation. La cartographie est aussi très signifiante : sur les atlas, les terres à conquérir sont toujours représentées en allégorie par des femmes nues pour symboliser l'Amérique, l'Afrique ou les îles du Pacifique. La nudité fait partie du « marketing » de l'expédition coloniale, et façonne l'identité même des femmes indigènes¹⁹⁴.

Les femmes orientales de Flaubert sont considérées comme un sexe faible, des êtres subalternes, parce qu'elles se perçoivent d'abord comme des subalternes et suivent les hommes dans les champs de bataille. Il est vrai que Salammbô est épargnée des termes descriptifs propres au caractère animal, et Flaubert la comble d'objets précieux jusqu'à en étouffer l'image. Salammbô n'est pas qu'un corps bien paré, puisqu'elle est placée au plus haut degré, grâce à l'aspiration à un savoir immense sur l'origine du monde que Flaubert considère comme le plus haut vecteur de différenciation entre les personnes. Il confie dans une lettre à sa bienaimée Louise Colet : « car c'est par là que nous valons quelque chose, l'*aspiration*. Une âme se mesure à la dimension de son désir, comme l'on juge d'avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers¹⁹⁵ ». L'aspiration de Salammbô à la grandeur, son savoir et sa chasteté semblent autant de vecteurs de classement, qui font qu'elle reste à la tête de l'échelle sociale des femmes dans le roman de Flaubert. Elle n'est pas seulement élevée socialement, elle aspire à la divinité. Son élévation lui donne le sentiment de toucher aux frontières poreuses entre le monde des humains et celui des dieux, dans lequel elle puise ses valeurs et ses ambitions.

¹⁹⁴ Catherine Calvet et Simon Blin, Pascal Blanchard, « Ces images sont la preuve que la colonisation fut un grand Safari sexuel », journal en ligne *Libération*, publié le 21 septembre 2018, [en ligne,] <https://www.liberation.fr/debats/2018/09/21/ces-images-sont-la-preuve-que-la-colonisation-fut-un-grand-safari-sexuel_1680445?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1537561005>, consulté le 23 septembre 2018.

¹⁹⁵ Gisèle Séginger, *Flaubert une éthique de l'art pur*, Paris, Sedes, p. 136, citation extraite de la *Correspondance* de Flaubert, lettre à Louise Colet 21-22 Mai 1853.

2. FLOTTEMENT ENTRE DEUX MONDES : LE DIVIN ET L'HUMAIN

Salammbô est représentée dans le roman à la fois comme une femme et une déesse. L'alternance entre Tanit et Salammbô est troublante. Cette dernière se voit comme la personnification de la déesse sur terre. Tanit représente l'idéal, et l'héroïne ressent envers elle de l'amour, en même temps que de la jalousie. Elle ambitionne un plus haut statut, elle se veut déesse, comme Tanit. Flaubert décrit son regard quand elle apparaît au festin entourée de son cortège de prêtres eunuques : « [Q]uelque chose des dieux l'enveloppait [...] ses prunelles semblaient regarder tout au loin au-delà des espaces terrestres¹⁹⁶. » Dans l'Antiquité orientale, on compare la femme à la lune, symbole de Tanit. La jeune fille a beaucoup de raisons de se prendre pour une demi-déesse, car comme la lune, elle est élevée, supérieure et mystérieuse. Son inaccessibilité lui confère un aspect divin. Cependant, elle vit un paradoxe infernal, son rang, aussi élevé soit-il, ne peut la libérer des chaînes terrestres, elle reste clouée dans son palais à attendre passivement son sort, elle flotte entre les deux mondes. Cette impression esthétique de flotter entre sa réalité et son rêve éveillé correspond à la définition même du mot flottement donnée dans l'encyclopédie *Universalis* : « Le flottement est l'incertitude, l'hésitation et l'indétermination dans les idées et les actes¹⁹⁷. »

Salammbô est insatisfaite de sa supériorité sur terre, incertaine de son appartenance au monde des humains et aspirant au monde divin. Le flottement entre ce qu'elle est et ce qu'elle cherche à devenir est aussi rendu palpable par une esthétique du flottement. D'ailleurs, le cadre du récit, l'atmosphère et l'environnement de Salammbô rendent bien cette sensation de flottement. Salammbô vit dans l'atmosphère chaude qui rappelle les temples, au milieu des cassolettes et de l'encens qui fume. Fatiguée de sa condition humaine et aspirant à la divinité,

¹⁹⁶ Flaubert, S., p. 69.

¹⁹⁷ *Encyclopedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/dictionnaire/flottement/>.

Salammbô cherche dans cet entredeux une nouvelle dimension d'être. La jeune fille punique ne réalise pas les limites entre l'humain et le divin, soumise à l'énergie de la lune, manifestation matérielle de Tanit : « Une influence était descendue de la lune sur la vierge ; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir¹⁹⁸. » L'auteur esquisse un tableau artistique de ce sentiment de flottement, cette sensation d'être pris entre deux mondes opposés : « Elle, [dit Salammbô parlant de Tanit] je la sens mêlée à ma vie ; elle emplit mon âme, et je tressaille à des élancements intérieurs comme si elle bondissait pour s'échapper. Il me semble que je vais entendre sa voix, apercevoir sa figure, des éclairs m'éblouissent, puis je retombe dans les ténèbres¹⁹⁹ ». On a ici un jeu de lumières mis au service d'une esthétique propre à cette expérience : les éblouissements illustrent la transcendance vers le monde divin auquel Salammbô aspire, et les ténèbres renvoient au monde terrestre. Salammbô semble prête à s'aventurer dans des expériences autres, à se décliner sous des formes hybrides : tantôt une déesse, tantôt « une vapeur²⁰⁰ » flottant dans l'espace libre.

La rencontre charnelle de Salammbô et de Mâtho est décisive dans le flottement identitaire entre humain et divin. Salammbô vit une oscillation violente quand elle redescend dans le monde terrestre. Elle fait le voyage entre ce qui constitue son identité de demi-déesse, chaste et inaccessible et ce qui fera son identité de femme sensuelle. Salammbô ressent tout de suite une grande distance qui la sépare de ce qu'elle fut avant. Cette distance marque pour elle le passage d'un monde mystique à un monde charnel : « Carthage, Mégara, sa maison, sa chambre et les campagnes qu'elle avait traversées tourbillonnaient dans sa mémoire en images tumultueuses, et nettes cependant. Mais un abîme survenu les reculait loin d'elle, à une distance

¹⁹⁸ Flaubert, S., p. 108.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰⁰ *Ibid.*

infinie²⁰¹. » Ses désirs rejoignent ceux du barbare, et tous les deux se trouvent à un même niveau. L'expérience de flottement entre le divin et le monde des humains atteint son paroxysme lorsque Salammbô, à son tour, voit Mâtho comme l'incarnation du dieu Moloch. Cet élément fait partie du projet qu'annonce Flaubert lorsqu'il commence à rédiger *Salammbô*. Il confie, dans une lettre à Sainte-Beuve, que l'un des trois sujets qu'il tentera d'écrire est : « Anubis ou la femme baisée par un Dieu²⁰² ». Dans le roman, la confusion entre le divin et l'humain et l'interpénétration des deux mondes sont palpables dans l'échange charnel sous la tente entre Salammbô et Mâtho : « Elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine. 'Moloch, tu me brûles !' [dit-elle] et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil²⁰³. » L'acte amoureux devient une union divine, sacrée, mystérieuse. Il y a un renversement de situation la jeune fille n'est plus au service de Tanit, c'est plutôt celle-ci qui se met au service de l'expérience humaine charnelle en l'étouffant d'une dimension symbolique permettant l'échange amoureux dans un cadre spirituel mystique.

3. UNE APPARITION DIVINE : CLIVAGE ENTRE L'APPARENCE ET LA RÉALITÉ DE LA SUBALTERNITÉ

Dans le premier chapitre, Salammbô est la seule femme qui parle et agit, la narration et la description se concentrent autour d'elle et sur elle pour montrer son rang et son élévation. Sur le plan de la narration, elle est le premier personnage féminin qui entre dans le récit avec les effets pompeux qui lui sont dus et avec un chambardement palpable de l'ordre du récit. Le chaos est à son comble, le mouvement se fait en foule, dès qu'elle entre en scène le rythme ralentit. Les projecteurs sont sur elle et la foule des personnages l'écoute avec attention. Un

²⁰¹ *Ibid.*, p. 269.

²⁰² Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, p. 708.

²⁰³ Flaubert, *S.*, p. 268.

passage de l'imparfait au passé simple marque la transition entre une description de la barbarie des soldats aux jardins et entre l'apparition éblouissante de Salammbô. Flaubert esquisse le portrait physique de l'héroïne : elle est belle, sa bouche rose « comme une grenade entrouverte²⁰⁴ », ses « narines minces²⁰⁵ », ses yeux sont grands, sa peau est claire et scintillante et « la splendeur de sa beauté fait autour d'elle un nuage de lumière²⁰⁶ ». Mâtho décrit sa beauté comme une beauté divine, il voit d'emblée en elle l'incarnation de la Vénus carthaginoise, Tanit : déesse de la beauté, de l'amour et de la fécondité. Il dit à son esclave Spendius : « As-tu vu ses grands yeux sous ses grands sourcils, comme des soleils sous des arcs de triomphe ? [...] Entre les diamants de son collier, des places sur sa poitrine resplendissaient²⁰⁷. » La beauté de Salammbô se mêle d'un soupçon divin qui la rapproche de Tanit, il se dégage d'elle une aura mystérieuse qui la fait paraître comme une déesse. En effet, son inaccessibilité et son élévation lui confèrent une sorte de mystère divin. Mâtho, sous le charme de cet aspect divin, confie à Spendius son exaltation : « Elle n'a rien d'une autre fille des Hommes ! Rappelle-toi quand elle a paru, tous les flambeaux ont pâli. [...] Ah ! Les pierres doivent frémir sous ses sandales et les étoiles se pencher pour la voir²⁰⁸ ». L'apparition de Salammbô au festin est éblouissante, doublement éclairée : le palais « s'éclaira d'un coup à sa plus haute terrasse²⁰⁹ », la lune projetant ses rayons sur elle « la rendait plus pâle²¹⁰ ». Une apparition qui transformera le destin de Carthage et des Mercenaires, à commencer par celui de Mâtho qui fera tout pour la conquérir, quitte à déclarer la guerre à Carthage.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 69

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 71

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 90

²⁰⁷ Flaubert, S., p. 90

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 90

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 68

²¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

Au milieu des atrocités commises par les Mercenaires dans le palais d'Hamilcar, la descente de Salammbô est émouvante, solennelle, presque théâtrale. Sainte-Beuve souligne dans la description de Salammbô cette apparition spectaculaire :

C'est bien de l'extraordinaire et du théâtral, on l'avouera, pour un tableau qui vise à la réalité. Un de mes amis, qui n'est pas Français, il est vrai, et qui est sévère pour notre littérature, me disait à ce propos : 'N'avez-vous pas remarqué ? Il y a toujours de l'Opéra dans tout ce que font les Français, même ceux qui se piquent de réel ; il y a de la décoration, et aussi les coulisses ; du solennel, et un peu de libertin.' Nous venons de voir le solennel dans tout son beau et son radieux²¹¹.

Flaubert décrit Salammbô dans le moindre détail : ses habits, son allure, sa parure, ses bijoux, ses cheveux, son rayonnement, et son charme.

Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. [...] Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses [...] Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa démarche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chaque pas comme une large vague qui la suivait²¹².

Il n'y a pas de descriptions gratuites dans le roman de Flaubert, comme on le constate dans ce passage. Il est clair que le costume et la parure servent à l'identification du statut social élevé de Salammbô et à lui donner une touche de mystère divin. Le pourpre, l'or ainsi que l'étoffe « inconnue » dans laquelle est taillé son manteau, participent à hisser Salammbô au rang de déesse. Tout dans cette image renvoie à un amour surdimensionné de l'artifice et de la forme, propre à Flaubert comme à Gautier avant lui. Mais cette image d'une divinité sur terre, reflète-t-elle la position privilégiée de Salammbô dans ses rapports aux figures masculines du roman ?

3.1 LE LUXE ENCOMBRANT

Pour rendre cette image de beauté divine ornée de luxe, Flaubert s'inspire beaucoup de la Bible et semble ici rapporter une version de la prostituée de Babylone qui y est évoquée,

²¹¹ Flaubert, *Correspondance, Dossier Salammbô*, critiques de Sainte-Beuve, lettre parue le 15 décembre 1862.

²¹² Flaubert, *S.*, p. 69.

« vêtue de pourpre et d'or²¹³ ». D'ailleurs, Flaubert affirme avoir consulté la Bible en rédigeant *Salammbô* : « Et je viens en quinze jours, d'avalier les 18 tomes de *La Bible ! Avec les notes et en prenant des notes*²¹⁴. » D'autre part, la parure de Salammbô traduit la richesse de la Phénicie²¹⁵, qui était placée « entre les régions les plus civilisées de l'époque²¹⁶. » Flaubert exploite ce thème de la tentation et du luxe selon le registre religieux et montre Salammbô comme une jeune femme dangereuse. Une femme forte, inaccessible, riche et belle est forcément dans la tête d'un auteur du XIX^e un être hybride et dangereux, comme l'affirme Christine Planté dans *La petite sœur de Balzac*. Dès leur première rencontre, à mesure que Salammbô s'enhardit, Mâtho s'affaiblit. Si Salammbô est la métonymie de Carthage, l'un des empires coloniaux les plus éminents du monde antique, Mâtho, lui, est la métonymie du peuple qui se rebelle. À mesure que Carthage s'enrichit, le peuple s'affaiblit, il s'insurge et commet le plus grand sacrilège. En effet, quand Mâtho entre dans les appartements de Salammbô, pour lui montrer le zaïmph volé dans le temple de Tanit, il découvre l'immensité de sa richesse :

Mâtho effleurait les dalles incrustées d'or, de nacre et de verre ; et malgré la polissure du sol, il lui semblait que ses pieds enfonçaient comme s'il eût marché dans des sables. Il avait aperçu derrière la lampe d'argent un grand carré d'azur se tenant en l'air par quatre cordes qui remontaient, et il s'avancait les reins courbés, la bouche ouverte²¹⁷.

Le luxe dans lequel baigne le monde de Salammbô conditionne son mysticisme. Le luxe et le mysticisme la placent bien au-dessus des autres femmes du roman. L'atmosphère mystique caractérise l'environnement de la jeune fille : « Elle avait grandi dans les abstinences, les jeûnes et les purifications, toujours entourée de choses exquisés et graves, le corps saturé de parfums,

²¹³ Sainte Bible Apocalypse 17 :5, [en ligne], <<http://sainte bible.com/revelation/17-5.htm>>, consulté le 16 mai 2018. « Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. »

²¹⁴ Flaubert, *Correspondance*, à J. Duplan, 26 Juillet 1857.

²¹⁵ Soren, Ben Khader, Slim, *Carthage Splendeur et décadence d'une civilisation, « Cananéens et Phéniciens »*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 43. « Tyr et Sidon devinrent les pivots de la région et leurs habitants furent baptisés Phéniciens par les Grecs, du mot qui signifiait probablement 'les hommes pourpres' et trouvait son origine dans l'extraction et la fabrication par ces populations, à partir de coquilles de murex, de cette belle et élégante teinture. »

²¹⁶ *Collection ISAAC: Histoire*, p. 67. Hachette, Paris, 1971.

²¹⁷ Flaubert, S., p. 143.

l'âme pleine de prière²¹⁸. » En d'autres mots, le mysticisme est le luxe de l'âme, la passion, le luxe du cœur, mais les bijoux et les pierres précieuses sont l'émanation matérielle du luxe. Ensuite, à travers le choix des pierres précieuses (« Ses sandales à pointes recourbées disparaissaient sous un amas d'émeraudes²¹⁹ »), Flaubert souligne la chasteté de Salammbô : « J'ai prodigué les émeraudes parce qu'elles passaient pour conserver la chasteté. Théophraste, *Traité des pierreries*²²⁰. » Ce détail sur les émeraudes et leur signification, ajoute à la sacralité et l'inaccessibilité de Salammbô. De leur côté, les autres femmes du roman sont exploitées que ce soit par la prostitution sacrée ou consommées dans des mariages dans lesquels elles ne sont qu'une marchandise.

Cependant, le luxe et la richesse de Salammbô, tant intérieurs qu'extérieurs, ne suffisent pas à faire d'elle une femme libre, au contraire, ils semblent l'encombrer. L'héroïne de Flaubert porte des diamants aux bras et « des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche²²¹. » L'attelage en perles rappelle les richesses de cette civilisation des mers et le luxe qu'en retirent les familles qui règnent sur Carthage, mais l'emplacement de ces bijoux sur les bras évoquent l'image de cordes qui la ligotent, et ceux sur ses tempes rappellent les œillères qui la font obéir à son maître. Cette minutie dans la description de la parure majestueuse et de l'emplacement des bijoux de l'héroïne n'est pas anodine. Flaubert répond aux critiques de Sainte-Beuve qui lui reproche cette exagération dans la description du personnage, dans une lettre où il affirme : « il n'y a point dans mon livre une description isolée gratuite ; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou

²¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²²⁰ *Ibid.*, p. 105 : Note de bas de page par Gisèle Séginger (Extrait de N.a.f.23662, f150)

²²¹ Flaubert, S., p. 69.

immédiate sur l'action²²² ». Et, si son critique s'étonne de ce piédestal qu'il trouve « trop grand pour la statue²²³ », Flaubert lui répond : « il aurait fallu cent pages de plus relatives à Salammbô seulement²²⁴ ».

3.2 LE RAPPORT AUX FIGURES PATRIARCALES : SCHAHABARIM ET HAMILCAR

Sur ce même principe, malgré l'étalage du savoir immense de Salammbô au premier chapitre du roman, celle-ci reste sous le contrôle des hommes qui l'entourent. Son savoir semble même fait pour l'enchaîner, puisque fondé sur une vision binaire du monde, professée par le prêtre et approuvée par Hamilcar, la ramenant à son sexe : elle est considérée dans la religion antique comme un esprit faible. Elle se heurte à l'opposition de Schahabarim :

Ton désir est un sacrilège ; Satisfais-toi par la science que tu possèdes ! Elle tomba sur les genoux, mettant ses deux doigts contre ses oreilles en signe de repentir ; et elle sanglotait. [...] Il la regardait de haut en bas frémissante à ses pieds ; et il éprouvait une sorte de joie en la voyant souffrir pour sa divinité²²⁵.

En effet, lorsque l'héroïne demande à en apprendre davantage sur Tanit, Schahabarim lui dit : « Jamais ! [...] Les Baals hermaphrodites ne se dévoilent que pour nous seuls, hommes par l'esprit, femmes par la faiblesse²²⁶. » Dans cette distinction faite sur la base du genre, on ne peut s'empêcher de dénoncer dans la pensée de Flaubert cette polarité originelle entre esprit mâle et esprit femelle, alors que dans le mot « esprit » même il y a une sorte de neutralité inclassable dans un genre ou suivant un sexe. Ces propos de Schahabarim, médités et tenus d'abord par le personnage, semblent être la prolongation de la pensée de Flaubert sur l'esprit

²²² Flaubert, *Correspondance*, dossier *Salammbô*, lettre à Sainte-Beuve parue dans les *Nouveaux-lundis* en décembre 1862

²²³ *Ibid.*, Lettre de Sainte-Beuve du 15 décembre 1862.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Flaubert, *S.*, p. 111.

²²⁶ *Ibid.*, p. 111.

de la femme, selon lui, inapte et subalterne ; une pensée clairement formulée lorsque Flaubert écrit à son ami Ernest Feydeau, suite à une rupture avec sa bienaimée : « Où l'homme a une éminence elles ont un trou. Cette éminence-là c'est la Raison, l'Ordre, la Science, le Phallus-Soleil, et le trou, c'est la nuit, l'humide, le trouble²²⁷. » Ainsi, l'affirmation de Schahabarim que les Dieux ne se dévoilent qu'aux hommes parce qu'ils ont plus d'esprit, réaffirme-t-elle la pensée binaire et misogyne de Flaubert. La fiction vient ici confirmer ce que son auteur pense fermement, puisqu'à travers elle, il prend la voix du sage (ici le prêtre Schahabarim) pour affirmer cette conception dégradante de la femme. Schahabarim, le prêtre de Tanit, qui explicite cette pensée et en fait part à Salammbô avec véhémence, est défini comme un homme croyant en une religion humaniste, universelle.

Salammbô se trouve à une époque où les femmes sont perçues comme des objets sexuels que l'homme emploie à sa guise. Dans cette perspective, l'homme est considéré comme un esprit bien-pensant mais aussi de force physique, donc supérieur à la femme. Salammbô, pourtant princesse, ne fait pas l'exception. Hamilcar la considère comme inférieure à son fils Hannibal.

Elle lui était survenue après la mort de plusieurs enfants mâles. D'ailleurs, la naissance des filles passait pour une calamité dans les religions du Soleil. Les Dieux, plus tard, lui avaient envoyé un fils ; mais il gardait quelque chose de son espoir trahi et comme l'ébranlement de la malédiction qu'il avait prononcée contre elle²²⁸.

Flaubert expose cette croyance sur la naissance des filles comme une calamité à travers la vision de Schahabarim, représentant le savoir religieux, qui considère la femme comme un être faible et à travers celle des généraux de guerre comme Hamilcar, qui considèrent la femme comme un fardeau puisque physiquement faible et incapable de prendre part à la guerre. La guerre étant

²²⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, La Pléiade, tome III, lettre à E. Feydeau en août 1859.

²²⁸ Flaubert, *S.*, p. 189.

considérée dans cet esprit archaïque comme la source de la prospérité et de la puissance de l'Homme.

Paradoxalement, en dépit de cette évaluation négative de la femme, Flaubert, selon le concept utilisé par Pierre Bourdieu, s'objective²²⁹, en partie, dans son personnage féminin. L'auteur a lui aussi un frère considéré comme la fierté de sa famille, tandis que lui, qui n'a pas pu exaucer le rêve de son père et devenir comme lui, médecin, est considéré comme une tare dans sa famille, ou, comme le souligne Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*²³⁰. Ainsi, ce dernier souligne à propos de l'objectivation de Flaubert dans ses personnages : « l'œuvre comme objectivation de la personne est, en effet, plus complète, plus totale que la vie. Elle s'y enracine certes, elle l'éclaire mais elle ne trouve son explication totale qu'en elle-même²³¹. » Dans *Salammbô*, l'objectivation de Flaubert dans ses personnages se fait de manière plus disséminée, c'est-à-dire que chacun d'eux, en plus du rôle qu'il tient dans la fiction, tient un trait ou deux de son auteur et occupe la fonction de véhiculer ses idées. Pour reprendre les mots de Bourdieu :

Chacun des protagonistes est défini par une sorte de formule génératrice, qui n'a pas besoin d'être complètement explicitée, et moins encore formalisée, pour orienter le choix du romancier, elle fonctionne sans doute à peu près comme l'intuition pratique de l'habitus qui, dans l'expérience quotidienne, nous permet de pressentir ou de comprendre les conduites des personnes familières²³².

Là où Schahabarim incarne la pensée profonde de Flaubert, sur cette notion de Religion universelle et sur la femme et le rôle qu'elle se doit de tenir, *Salammbô*, elle, incarnera le côté passif d'un homme en proie à sa maladie, à travers l'image de la femme orientale inaccessible

²²⁹ Pierre Bourdieu, *RA*, « Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse », p. 57.

²³⁰ Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert, de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1972.

²³¹ Jean-Paul Sartre, « La vie et l'œuvre de Flaubert », *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 19, 1961, page 5, [en ligne], <http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/019_005/>, consulté le 30 juin 2018.

²³² Pierre Bourdieu, *RA*, p. 37.

capable de grands exploits mais qui reste soumise à l'homme, et surtout en proie à son corps et à son hystérie présumée. Mâtho incarne par défaut le Flaubert ennemi de Flaubert, fondamentalement autre, il est le Barbare, croyant en tout et ne croyant en rien, adepte de superstitions, faible devant la femme mythique qu'il vénère et en proie à des convulsions hystériques à son tour (renvoyant aux convulsions épileptiques de l'auteur²³³). Dans le personnage d'Hamilcar, Flaubert revêt son côté patriarcal traditionaliste. Lorsqu'Hamilcar défend le courage des Mercenaires devant le Conseil des Anciens et refuse de mener bataille contre eux, ses compatriotes l'accusent de vouloir plutôt ménager les Barbares pour ne pas affliger sa fille, Salammbô. Ils lui annoncent publiquement la rencontre charnelle entre sa fille et l'ennemi de Carthage. Flaubert y consacre plus de trois pages comme pour étaler le déshonneur infligé à Hamilcar et termine même avec une certaine ironie cynique sur la réaction d'Hamilcar. Malgré tous les arguments valides et bien fondés d'Hamilcar, la foule explique le refus du Général d'affronter les Mercenaires par une raison sentimentale : la relation intime de sa fille avec l'ennemi de Carthage.

'Eh ! C'est une délicatesse pour ne pas affliger sa fille !' Une voix plus haute s'éleva : 'Sans doute, puisqu'elle prend ses amants parmi les Mercenaires !'. D'abord il chancela, puis ses yeux cherchèrent rapidement Schahabarim. Seul, le prêtre de Tanit était resté à sa place ; et Hamilcar n'aperçut de loin que son haut bonnet. Tous lui ricanèrent à la face. À mesure qu'augmentait son angoisse, leur joie redoublait, et, au milieu des huées, ceux qui étaient par derrière criaient : 'On l'a vu sortir de sa chambre !' 'Un matin du mois de Tammouz !' 'C'est le voleur du zaïmph !' 'Un homme très beau !' 'Plus grand que toi !'

Il arracha sa tiare, insigne de sa dignité — sa tiare à huit rangs mystiques dont le milieu portait une coquille d'émeraude —, et à deux mains, de toutes ses forces, il la lança par terre²³⁴.

²³³ Il est possible de voir en les hallucinations de Mâtho les symptômes du mal de Flaubert, d'après la thèse de Reuben Jay Swindall : « Flaubert was hesitant to refer to himself as an epileptic or syphilitic. Syphilis was a shameful diagnosis and *le petit mal* had not yet transcended its religious associations with demonic possession and heresy. Public admission of either disease was a serious matter. Instead, Flaubert was under a growing conviction that he suffered from hysteria, the disease of his most famous/infamous heroine. » (*Fierce flames and the golden lotus: case studies on the madness and creativity connection*, 2010, p. 19).

²³⁴ Flaubert, S., p. 185

Dans ce passage, il y a plusieurs indices de cette malédiction mentionnée par Flaubert. L'auteur montre que la malédiction est vraie, qu'avoir une fille a réellement été pour Hamilcar un talon d'Achille où on vient l'atteindre sans merci. Sa tiare tombée, indice de sa dignité et de son honneur bafoués, Hamilcar se retrouve humilié. La coquille d'émeraude sur sa tiare, symbole de la chasteté, a une signification claire. Comme mentionné plus haut, la pierre précieuse garnissant la tiare d'Hamilcar symbolise le cocon paternel qui devait protéger cette chasteté, mais elle se brise quand Hamilcar jette sa tiare dans un geste de colère et de désarroi. Aucune description aussi minime soit-elle n'est fortuite dans le roman de Flaubert ; cette précision est tirée du *Traité des Pierreries* que Flaubert a bien pris soin de lire. Ce qu'on retient de cette scène est qu'elle concourt à donner crédit à cette croyance de prendre la naissance des filles pour une calamité. L'auteur renchérit en se moquant d'Hamilcar qui monte sur l'autel d'airain : « c'est se vouer au Dieu, s'offrir en holocauste²³⁵ » ; il jure par tous les dieux, prend dans ses mains la cendre sous la statue de Moloch, « deux poignées de cette poussière dont la vue seule faisait frissonner d'horreur tous les Carthaginois²³⁶ » et on a un long discours qui se termine par une promesse insensée :

Par les cent flambeaux de vos Intelligences ! Par les huit feux des Kabyres ! Par les étoiles, les météores et les volcans ! Par tout ce qui brule ! Par la soif du Désert et la stature de l'Océan ! Par la caverne d'Hadrumète et l'empire des Âmes ! Par l'extermination ! Par la cendre de vos fils, et la cendre des frères de vos aïeux, avec qui maintenant je confonds la mienne ! Vous, les Cent du Conseil de Carthage, vous avez menti en accusant ma fille ! Et moi, Hamilcar Barca, Suffète-de-la-mer, Chef des Riches et Dominateur du peuple, devant Moloch-à-tête-de-taureau, je jure... ' On s'attendait à quelque chose d'épouvantable ; il reprit d'une voix plus haute et plus calme : 'Que même je ne lui en parlerai pas²³⁷ !'

Flaubert se moque de façon cynique de la fragilité d'un père face à une foule imbue de ses croyances misogynes et archaïques qui tente de l'humilier en évoquant la relation charnelle

²³⁵ *Ibid.*, p. 186.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 186.

qu'a eue sa fille avec Mâtho. Aussi élevé que soit son rang, dans cet Orient antique de Flaubert, une femme est d'abord la propriété de son père, avant de devenir celle d'un autre homme. Hamilcar entend donner Salammbô en mariage à un futur allié, le roi des Numides. Après cette scène, Hamilcar semble désarçonné, en retrouvant Salammbô, (« il baissa la tête lentement²³⁸ »), il fait face au déshonneur, en s'efforçant de respecter son serment de ne rien lui dire :

Il la regardait en face, de toutes ses forces pour saisir ce qu'elle cachait au fond de son cœur. Peu à peu, en haletant, Salammbô s'enfonçait la tête dans les épaules, [par honte] écrasée par ce regard trop lourd. Il était sûr maintenant qu'elle avait failli dans l'étreinte d'un Barbare ; il frémissait, il leva ses deux poings. Elle poussa un cri, et tomba entre ses femmes, qui s'empressèrent autour d'elle. Hamilcar tourna les talons²³⁹.

Salammbô prend conscience que malgré cet aspect divin qu'on lui confère et ses efforts pour la patrie, elle restera toujours femme, objet d'échange et subalterne à l'homme. Dans le roman, le piédestal et la statue que fait Flaubert pour la femme orientale sont tous deux trompeurs. Ils cachent au contraire un rapetissement flagrant de la femme en tant qu'être humain à part entière et en tant qu'esprit accompli. L'âge des déesses n'est en réalité qu'une façade. Certaines idées, mises en exergue ici par Flaubert, sont toujours d'actualité, comme la naissance des filles, considérée dans certaines contrées reculées comme une malédiction. D'ailleurs, elle a été le thème central d'une œuvre récente et a été abordée plus en profondeur par l'auteur oriental francophone Amin Maalouf qui consigne dans *Le Premier Siècle après Béatrice* ses propres observations sur la question de la malédiction autour de la naissance des filles. Dans son roman, Maalouf marie sciemment l'Histoire à la fiction, le mythe à la fantaisie pour traiter un sujet d'actualité : la représentation de la femme dans la sphère sociale et politique en Orient. Il enchaîne avec un mythe égyptien sur la puissance de « fèves de scarabée » favorisant la

²³⁸ *Ibid.*, p. 191.

²³⁹ *Ibid.*

naissance des enfants mâles. Le narrateur est choqué de constater l'étendue de cette bêtise, née et perpétuée en Orient, qui semble d'une autre ère. On découvre ses craintes, réelles puisque fondées sur des statistiques, de voir le monde basculer vers un masculinisme dangereux pour l'équilibre et la stabilité de l'espèce humaine.

C'est l'histoire d'un entomologiste français qui se marie avec une journaliste dont il aura une fille qui s'appellera Béatrice. Ayant découvert au Caire, Naples, Istanbul..., des « fèves de scarabée », consommées dans le but d'assurer une descendance uniquement masculine, la journaliste parcourt le monde pour tenter de dénoncer ce qu'elle voit comme étant la pire catastrophe de ce siècle : la raréfaction des filles. Le couple s'aperçoit alors que le phénomène s'étend en Chine, en Inde et ailleurs... À l'échelle mondiale, un vaccin anti-fille est mis au point conduisant non seulement à un déséquilibre démographique général, mais également à un grand déséquilibre économique, politique et social qui fait trembler le monde²⁴⁰.

Cependant, entre *Salammbô* et le roman d'Amin Maalouf il existe bien des différences : si le premier tente de montrer, consciemment ou pas, que cette malédiction est bien réelle puisque *Salammbô* n'a fait que déclencher une guerre inexpiable et attirer, sans le vouloir, le « déshonneur sur son père » et la malédiction sur son amant, le dernier, Amin Maalouf, a montré au contraire la bêtise qui se trouve dans une telle croyance et déclare que son ère à lui commence quand naît sa fille Béatrice. Son prénom porte bien l'image que représente Amin Maalouf de la femme, béatus, béatrix, en latin « celle qui apporte le bonheur ». Dans le roman de Flaubert, le contraire est démontré à travers le récit des événements.

Là où Amin Maalouf semble bien porter le flambeau de l'humanisme universel, celui qui n'exclut aucun genre et aucune race, Flaubert déploie son humanisme d'un seul côté, celui des hommes antiféministes. La prétention de Flaubert à se dire humaniste et aspirant à l'harmonie semble boiteuse et comporte plusieurs contradictions. Le masculinisme s'est longtemps caché

²⁴⁰ Amin Maalouf, *Le Premier siècle après Béatrice*, Paris, Livre de poche, 1994.

derrière des termes comme « hominisme²⁴¹ » ou « humanisme ». L'auteur de l'article « Le masculinisme : une histoire politique du mot » précise que « plusieurs antiféministes sont [...] inconfortables avec l'étiquette "masculiniste", lui préférant par exemple "hoministe" ou même "humaniste", ce qui leur permet de se prétendre au-dessus de la mêlée, et partisans d'un dialogue harmonieux entre hommes et femmes²⁴². » En analysant le discours des personnages et leurs rapports à la femme, la représentation de la femme orientale chez Flaubert révèle, que l'humanisme de Flaubert est en réalité faux puisqu'il considère les femmes comme des esprits étriqués, limités et faibles, capables d'attirer opprobre et calamités.

Si cela est la définition de l'humanisme pour Flaubert, elle se rapproche sûrement plus du masculinisme que d'un universalisme inclusif de la femme, comme on le voit chez Amin Maalouf qui raille cette croyance ancrée dans l'inconscient androcentrique dont le chapitre de Flaubert « Hamilcar Barca » est la preuve et l'expression mêmes. Telle est la place de Salammbô par rapport aux autres femmes du roman et par rapport aux personnages masculins de son entourage. Qu'en est-il de sa place, incarnant l'image d'une déesse aux yeux de la foule primitive qui constitue un véritable protagoniste dans le roman, soit la voix du peuple ?

3.3 SALAMMBÔ CONTRE LA FOULE PRIMITIVE

On ne peut parler de l'âge des déesses de Salammbô sans évoquer la nature des mœurs et des croyances du peuple carthaginois, et dans une autre perspective, de la nature des croyances de la foule des Mercenaires. L'époque dans laquelle se déroule l'épisode de la guerre des Mercenaires est associée à une atmosphère terrible. Dans l'esprit belliqueux de l'époque, une femme ayant des aspirations élevées, comme Salammbô, n'a pas sa place. Dès sa première

²⁴¹ Francis Depuis-Déri, « Le masculinisme: une histoire politique du mot (en anglais et en français) », *Recherches féministes*, 22 (2), 97–123, 2009, p. 1.

²⁴² *Ibid.*

apparition, elle se montre hostile aux cruautés et semble sous le choc de voir un spectacle sanguinaire dans sa propre demeure. Une demeure entourée d'étendues d'eau qui contraste, par le silence et la paix qui caractérisent l'intérieur, avec l'extérieur avec le vacarme de la ville et de ses foules au loin : « Les clameurs de la ville, au loin, se perdaient dans le tumulte des flots. Le ciel était tout bleu ; pas une voile n'apparaissait sur la mer²⁴³. » Or, durant le festin, au premier chapitre du roman, les Mercenaires polluent le paysage sonore avec des actes destructeurs. En effet, dans le jardin d'Hamilcar une atmosphère sombre teintée des couleurs rouges et noires, provoquées par le feu, rompt la sérénité des lieux : « L'incendie de l'un à l'autre gagnait tous les arbres, et les hautes masses de verdure [...] semblaient des volcans qui commencent à fumer. La clameur redoublait ; les lions blessés rugissaient dans l'ombre²⁴⁴. » La foule et ses pratiques inhumaines constituent une opposition aux ambitions divines de Salammbô. Les mœurs générales de l'époque se dressent comme un obstacle contre la réalisation des rêves divins de l'héroïne et de sa libération des chaînes de la société de son temps. D'ailleurs, faut-il le rappeler, elle vit isolée dans le palais de son père, entourée de luxe et ignorant tout des pratiques de la religion populaire : « Jamais elle n'avait goûté de vin, ni mangé de viandes, ni touché à une bête immonde, ni posé les pieds dans la demeure d'un mort²⁴⁵. » Ainsi semble-t-il pertinent de voir l'isolement de Salammbô au prisme de l'étude de Bourdieu, *La Domination masculine*. Entourée de luxe, on tente de dominer les aspirations de la femme à la liberté et à un savoir plus vaste. Le luxe est une forme de domination visant à combler les désirs matériels de la femme et la maintenir enchaînée dans un milieu faussement luxueux, la privant de sa voix et de ce qui confère à une existence humaine toute sa valeur, à savoir la liberté de choisir.

²⁴³ Flaubert, S., p. 270.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

Il appartient aux hommes, situés du côté de l'extérieur, de l'officiel, du public, du droit, du sec, du haut, du discontinu, tous les actes à la fois brefs, périlleux et spectaculaires qui, comme [...] le meurtre ou la guerre, marquent des ruptures dans le cours ordinaire de la vie ; au contraire les femmes, étant situées du côté de l'intérieur [...] se voient attribuer tous les travaux domestiques, c'est-à-dire privés et cachés²⁴⁶.

Maintenue loin de la réalité de son époque, Salammbô est horrifiée d'être, pour la première fois de sa vie, témoin d'une scène de crimes : « Qu'avez-vous fait ? Qu'avez-vous fait²⁴⁷ ? » Elle est choquée et ne croit pas à ce qu'elle voit. Les Barbares se sont déchainés dans un mouvement de folie : « Ils déliraient en cent langages [...] ils s'imaginaient être à la chasse et couraient sur leurs compagnons comme des bêtes sauvages²⁴⁸. » Pris par un délire collectif, les Mercenaires se mettent à semer la terreur dans les jardins de leur général absent, Hamilcar. Les termes « houle », « foule » et « multitude » sont mentionnés à plusieurs endroits où il est question de crimes collectifs : « La houle des soldats se poussait²⁴⁹. »

Dans le même esprit, les Carthaginois à leur tour choquent le lecteur par les crimes qu'ils commettent contre les agresseurs de leur patrie en recourant à des rituels religieux cruels. D'abord, la nature des cultes de Moloch est basée sur le principe du sacrifice et de l'offrande, qu'ils soient en chair ou en matière. Les immolations et les sacrifices sanglants caractérisent une pratique à la fois particulière et nationale des Carthaginois. Contrairement à la vision spirituelle chaste et pure de la demi-déesse du roman, la populace est engagée dans une autre voie. La religion de la foule se base essentiellement sur des cultes charnels et sanglants puisque la prostitution sacrée²⁵⁰ et l'immolation y sont les pierres angulaires. La barbarie, l'ignorance, les aspirations matérielles et charnelles de la foule semblent être aux antipodes de la recherche spirituelle noble de Salammbô. Dans le roman, plusieurs races et ethnies se rejoignent dans une

²⁴⁶ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 36.

²⁴⁷ Flaubert, *S.*, p. 70.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁰ Ahmed Ferjaoui, *Recherches sur les relations entre l'Orient phénicien et Carthage*, « *l'Orient phénicien et Carthage* », p. 408.

seule vision charnelle, barbare et primitive, et ce, dans un même tableau aux couleurs rougeoyantes. La couleur pourpre et sombre de l'œuvre est révélatrice des mœurs de l'époque : « Hamilcar et Mâtho [les deux chefs ennemis] sont vêtus de rouge, comme les prêtres de Moloch²⁵¹ », les deux foules ennemies, dirigées par leurs chefs respectifs, sont enveloppées de « reflets pourpres²⁵² ».

La foule, du côté des Carthaginois comme de celui du peuple en révolte (dont les Mercenaires), fonctionne dans une sorte d'exagération et de transgression des limites. Les premiers commettent les plus sordides infamies au nom du divin : immolations, prostitutions, mensonges, etc. Tandis que les seconds, réalisant la différence et la multitude de leurs dieux et trouvant une cohésion dans leur objectif commun de lutter contre Carthage, ne croient plus en rien puisqu'« à force d'avoir pillé des temples, vu quantités de nations et d'évergences, beaucoup [de Mercenaires] finissaient par ne plus croire qu'au destin et à la mort²⁵³. » D'après Oliver Gloag²⁵⁴, cette incrédulité face à la religion les engage dans une lutte politique et sociale. Une lutte qui, d'après ma lecture des trois âges, peut être comprise dans l'âge des héros comme on le verra plus tard. Elle permettra de voir l'opposition entre la foule en tant que protagoniste du roman et entre Salammbô, sous l'angle d'un affrontement entre les âges. L'opposition des valeurs de la foule et celles de Salammbô, vivant dans son âge de la déesse et y croyant avant de constater sa fragilité, provient essentiellement du décalage entre les valeurs des deux âges : celles des héros et celles de la déesse. D'après le tableau²⁵⁵ dressé par Vico pour comprendre les étapes des trois âges pour les grandes nations et civilisations, Carthage est fondée peu après le déclenchement de l'Âge des Héros en Grèce. Les figures d'Hamilcar, Hannon, Giscon et

²⁵¹ Flaubert, *S.*, p. 430.

²⁵² *Ibid.*, p. 430.

²⁵³ Flaubert, *S.*, p. 432.

²⁵⁴ Oliver Gloag, *op. cit.*, p. 93.

²⁵⁵ Vico, *op. cit.*, p. 42-43.

Mâtho, ces héros dont les noms sont encore gravés dans l'Histoire vivent à l'âge des héros, l'âge aristocratique où chacun doit montrer ses qualités de guerrier. Ainsi semble-t-il que l'âge des déesses que Salammbô s'est forgé n'est qu'un artifice parmi les autres artifices qui participent à la rendre idéale²⁵⁶. Elle semble être la seule qui croit en Tanit à sa manière, d'où l'opposition avec la croyance populaire dont son père l'aura préservée avant qu'elle ne se découvre une envie d'apprendre plus sur « l'amour des hommes ». Pour la foule ainsi que les chefs militaires et religieux, le recours aux dieux n'est qu'une manière de mettre le divin au service des figures héroïques, des guerres que l'homme fait et défait à sa guise. D'ailleurs, les Carthaginois et les prêtres de Tanit ne se détournent-ils pas de la déesse dès que sonne l'heure de la guerre, pour se tourner vers Moloch ?

La foule des Carthaginois finit par porter son désir de vengeance sur Salammbô. On assiste dans le roman à un monde de chaos où la guerre et les religions cruelles sont sujettes aux luttes et aux rébellions les plus déchainées. Le peuple carthaginois qui est hétérogène, se composant de plusieurs races et origines, semble uni dans un seul but : éliminer les Mercenaires. La guerre et le sentiment de haine ont réuni dans un seul camp et une même identité les différentes races vivant à Carthage : « L'exaltation gagnait jusqu'aux gens de Malqua, issus des familles autochtones et d'ordinaire indifférents aux choses de la patrie²⁵⁷. » Mais cette union sera fatale à Salammbô, car après la perte du voile de Tanit, certains tiennent la jeune fille pour

²⁵⁶ Lucette Czyba choisit une définition baudelairienne de la femme qui résume bien *Salammbô*: « la femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, et qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. » dans *La femme dans les romans de Flaubert : mythes et idéologie*, chapitre III. « *Du sang, de la volupté et de la mort : "Salammbô" ou le procès de la femme fatale* », Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, [en ligne], p. 117-161.p. 135.

²⁵⁷ Flaubert, S., p. 231.

responsable de ce malheur, une bonne majorité du peuple pense qu'elle devra être sacrifiée, pour le bien de la patrie. On en fait un bouc émissaire.

Salammbô y avait indirectement participé ; on la comprenait dans la même rancune ; elle devait être punie. La vague idée d'une immolation bientôt circula dans le peuple. Pour apaiser les Baalim, il fallait sans doute leur offrir quelque chose d'une incalculable valeur, un être beau, jeune, vierge, d'antique maison, issu des Dieux, un astre humain²⁵⁸.

Enfin, lorsqu'on prête attention aux détails relevés par Flaubert sur la nature des mœurs anciennes, il y a une vision particulière de la religion : elle obéit au principe de la majorité. Un crime commis par un groupe élargi revêt une certaine légitimité. C'est ce que Freud appelle la convention entre un groupe de fidèles ou la foule conventionnelle.

Le fait le plus frappant, dit-il, présenté par une foule psychologique est le suivant : quels que soient les individus qui la composent, quelque semblables ou dissemblables que puissent être leur genre de vie, leurs occupations, leur caractère ou leur intelligence, le seul fait qu'ils sont transformés en foule, les dote d'une sorte d'âme collective. Cette âme les fait sentir, penser et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait et agirait chacun d'eux isolément. Certaines idées, certains sentiments ne surgissent et ne se transforment en actes que chez les individus en foule. La foule psychologique est un être provisoire, composé d'éléments hétérogènes²⁵⁹.

Cette foule conventionnelle est donc capable des pires crimes de l'humanité lorsqu'elle est réunie autour d'un seul but et obéit à la vision d'un seul individu (qu'il soit un prêtre religieux ou un chef militaire). La religion antique, pourtant riche par la diversité de ses dieux et déesses, reste imprégnée de cruauté. Si Tanit règne sur Carthage et en temps de paix protège ses enfants et les bénit, Moloch, une fois par année, les dévore voracement dans le sang et les flammes au milieu des sanglots des mères carthagoises. Il est donc une contradiction qui régit le système religieux à Carthage, Tanit faible donne en temps de paix l'illusion de régner sur Carthage, comme elle donne à Salammbô l'illusion d'avoir une sorte de liberté et d'élévation.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 243.

²⁵⁹ Sigmund Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*, « L'âme collective d'après Gustave Le Bon », p. 10.

Le but ultime de Salammbô est d'être libre, sa non-appartenance et son opposition à la foule sont le premier pas vers sa libération, puisque, d'après Freud, toute foule se constitue par des individus sans liberté, sans responsabilité. Le psychanalyste évoque cet aspect inhérent aux individus qui font partie de la foule : « Nous croyons avoir trouvé la bonne voie pour expliquer le phénomène fondamental de la psychologie des foules, à savoir l'absence de liberté qui caractérise les individus faisant partie d'une foule²⁶⁰. » La voie de la libération de tout individu passe obligatoirement par le déchirement de tout lien avec la foule, qu'elle que soit sa nature. Mais Salammbô est le seul personnage fictif dans le roman historique de Flaubert, et c'est la seule qui n'appartient à aucune foule. Elle mène ses combats et ses aspirations à sa manière, détachée de la foule primitive, traversant ses propres âges, un à un. Finalement, elle tentera de se frayer un chemin vers la Liberté totale, celle qu'elle envie à Tanit, non plus par les croyances et la passivité, mais par l'action conquérante qui caractérise l'âge des héros dans lequel elle vit.

DEUXIÈME PARTIE : L'ÂGE DES HÉROÏNES

Quand il est question de parler de la fondation de Carthage et de son origine, on mentionne toujours Elissa. Les mythes, les légendes et les récits historiques s'accordent pour dire que la cité a été fondée par une femme : Elissa, connue aussi sous le nom de la reine Didon. C'est une princesse, originaire de Tyr, qui fonde la cité de Carthage en 814 av. J.-C., laquelle deviendra l'une des plus puissantes cités antiques. Dans le portrait de Salammbô, il y a quelques ressemblances avec Elissa, la fondatrice mythique de Carthage. D'abord, toutes les deux sont convoitées par deux hommes libyens ; toutes les deux ont joué un rôle important dans le destin de Carthage, que ce rôle soit de la pure invention ou réel, là n'est pas la question, et toutes les

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

deux ont refusé d'épouser des rois de la Numidie et ont préféré plutôt se suicider²⁶¹. Il est important de voir comment Flaubert tente de reconstruire l'identité d'une femme orientale de l'Antiquité punique en se basant sur un imaginaire occidental avant d'y ajouter les touches artistiques orientalisantes. Il s'inspire également de figures de femmes dans la culture européenne dont Velléda qu'il mentionne dans sa correspondance. Comment présenter l'action héroïque de femmes qui vivent sous l'égide de la domination des mâles et d'un esprit belliciste ?

1. LE SORT DE CARTHAGE : D'ELISSA À SALAMMBÔ

Il est indéniable que Salammbô a joué un rôle politique important pour sauver Carthage de l'emprise des Mercenaires, la première fois grâce à son discours et la seconde, par l'action. Elle a été la salvatrice de son peuple et de sa patrie lorsque le danger était imminent, ceci est clair lors de la première scène où la fille du grand Hamilcar fait son apparition parmi les soldats mercenaires. Plus tard, lorsque le voile sacré, symbole de la force de Carthage, est volé par l'ennemi, elle se décide à partir à sa conquête pour le ramener à Carthage. Elle obtient finalement ce qu'elle veut : Salammbô brise Mâtho, sauve Carthage et rend le voile sacré au temple de Tanit. Lors de sa première apparition, son discours porte sur les dieux et leurs exploits, elle parle et personne ne la comprend. Lorsqu'elle change et entre dans l'âge des héroïnes, ses actions sont plus éloquentes.

Ahmed Mahfoudh, professeur à l'Université de Tunis, semble être le seul à avoir établi des parallèles entre *Salammbô* et une œuvre contemporaine qui porte sur la figure d'Elissa, l'héroïne de Carthage, dans un article intitulé « Structure dialogique de la figure d'Elissa dans

²⁶¹ Salammbô se suicide pour ne pas épouser un homme qu'elle n'aime point, Narr'Havas, et Elissa avait refusé avant elle d'épouser Hiarbas, qui est comme le premier, un roi numide. Le suicide apparaît comme une délivrance face à un mariage non désiré. Cette histoire est relatée par Justinus Frontinus dans *Histoire universelle de Justin*, [en ligne], < <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/justin/livre1.htm> >, consulté le 5 septembre 2016, p. 212.

Elissa, la reine vagabonde de Fawzi Mellah²⁶² ». À mon tour, je peux enchaîner en comparant l'image de l'héroïne punique qui doit protéger et sauver Carthage, à sa façon, celle d'Elissa, fondatrice de Carthage, et en mettant cette action dans le cadre de la transformation cyclique du personnage en trois âges.

Flaubert qui, d'après sa correspondance, connaît très bien Carthage et ses ruines, ses mythes et ses mosaïques, n'aurait pas pu omettre de connaître plus en détail l'histoire de sa fondatrice, Elissa. Celle-ci a réussi à obtenir pacifiquement une partie de la terre pour fonder sa nouvelle cité, Carthage, sur les côtes nord de l'actuelle Tunisie. Mais malgré sa force et son pouvoir, la fondatrice de Carthage est comme Salammbô, une princesse sous l'autorité de son frère Pygmalion, le roi de Tyr. Elissa est une femme ambitieuse qui aspire à un rang plus élevé, mais la femme dans l'Antiquité ne peut rivaliser avec l'homme pour le pouvoir. Elle se retrouve face à deux choix : accepter son sort et se soumettre à son frère Pygmalion qui menace de la faire tuer, ou prendre le large, accompagnée de quelques personnes qui la suivront dans son périple. La légende d'Elissa est reprise dans *L'Énéide* de Virgile. Dans la mythologie grecque et romaine, la princesse quitte Tyr, accompagnée d'hommes et de femmes fidèles, et jette l'ancre sur les côtes nord de la ville de Tunis. Elissa fonde Carthage, une cité punique des plus puissantes dans le monde antique, rivalisant avec Rome. Plus tard, lorsqu'elle tombe amoureuse d'Énée, et ne pouvant vivre avec lui son amour (puisqu'Énée est rappelé par les Dieux de l'Olympe vers son destin de fonder Rome), Elissa se suicide avec une épée qu'Énée lui laisse.

²⁶² Ahmed Mahfoudh, *Structure dialogique de la Figure d'Elissa dans Elissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah, [en ligne], < <http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm> >, consulté le 20 mai 2018. « Comparer la figure de Salammbô chez Flaubert à celle d'Elissa chez Mellah nous conforte dans l'hypothèse que le présent de l'écriture, le questionnement du présent est au cœur de toute entreprise littéraire de raconter l'histoire. Mais chez Flaubert, la cause contemporaine exploite paradoxalement les procédés du dépaysement, c'est-à-dire de tout ce qui éloigne le lecteur de son espace-temps. »

Salammbô semble suivre le même modèle, puisqu'en présence d'Hamilcar Barca et d'Hannibal, son héroïsme est déficient, boiteux. Sa prise de parole et son départ à la conquête du zaïmph ont lieu lorsque le premier est absent et que le second n'est encore qu'un enfant. Hannibal est pourtant perçu par Hamilcar comme « un prolongement de sa force, une continuation indéfinie de sa personne²⁶³ ». Âgé de seulement huit ans, le fils d'Hamilcar est tout de même considéré comme un héros. Ainsi l'héroïne doit-elle accepter de vivre dans l'ombre de son père. Cependant, Salammbô ne fonde aucune cité, c'est à peine si elle peut sauver le manteau de Tanit. Elle goûte à l'amour quelques instants mais elle se retrouve enchaînée par les traditions et doit épouser un allié de son père, et finit par se suicider. Ainsi, est-il possible de reprendre l'expression de Spivak, les femmes dans cet Orient antique sont considérées comme des subalternes, et les subalternes ne peuvent pas parler, du moins, pour le cas de Salammbô, pas en présence de la figure patriarcale de sa famille. Elles ont certainement d'autres moyens pour s'exprimer et se révolter d'être confinées à une position subalterne. C'est ce que Salammbô et Elissa se hasardent à faire avant de se donner la mort, elles choisissent le suicide comme ultime issue pour refuser le sort imposé : l'une et l'autre refusent de se laisser manipuler par les hommes pour servir leurs alliances politiques.

Mais en devenant héroïne à Carthage, Salammbô évolue vers un autre stade. Elle doit mentir pour maintenir cette image d'héroïne, acquise en suivant les exhortations du prêtre, et surtout pour cacher la manière dont elle l'a acquise : en s'abandonnant à Mâtho, ennemi de la patrie. Elle ne se bat pas et ne fait que reprendre le zaïmph quand Mâtho dort. En même temps, elle se rend compte de la fragilité de cet héroïsme, et réalise que le chef des Mercenaires, qu'on craint à Carthage, n'est qu'un homme qui aime et qui pleure, qui rêve de se libérer presque

²⁶³ Flaubert, S., p. 190.

autant qu'elle. Dans la scène sous la tente, il lui fait part de ses envies de partir et de se démettre de son rôle héros pour se construire une vie ensemble loin de leurs attachements:

'Tu m'appartiens ! Et personne à présent ne t'arrachera d'ici ! Oh je n'ai pas oublié l'insolence de tes grands yeux tranquilles et comme tu m'écrasais avec la hauteur de ta beauté ! À mon tour, maintenant ! Tu es ma captive, mon esclave, ma servante ! Appelle si tu veux ton père et son armée, les Anciens, les Riches et ton exécration peuple, tout entier ! Je suis le maître de trois cent mille soldats ! Je brûlerai tous ses temples ; les trirèmes flotteront sur des vagues de sang ! ... N'essaie pas de t'enfouir [sic] je te tue !' [...] Tout à coup des sanglots l'étouffèrent, et en s'affaissant sur les jarrets : 'Ah pardonne-moi ! Je suis un infâme [...] Écrase-moi, pourvu que je sente tes pieds ! Maudis-moi pourvu que j'entende ta voix ! Ne t'en vas pas ! Pitié ! Je t'aime ! Je t'aime !' [Et le zaïmph] Emporte-le, est-ce que j'y tiens ! Emmène-moi avec lui ! J'abandonne l'armée ! Je renonce à tout ! Au-delà de Gades, à vingt jours dans la mer, on rencontre une île couverte de poudre d'or [...] l'air est si doux qu'il empêche de mourir. Oh ! Je la trouverai, tu verras. Nous vivrons dans les grottes de cristal, taillées au bas des collines. Personne encore ne l'habite, ou je deviendrai le roi du pays²⁶⁴.

En le voyant de plus près, elle constate son côté humain vulnérable et prend conscience de la fragilité de son héroïsme : les armées, les guerres, les stratégies et toute la conquête de Carthage n'est qu'une quête romantique, humaine, d'un homme qui cherche à la posséder. Elle prend conscience de sa force à elle, puisqu'à ses yeux elle est une déesse. Un jeu de miroirs s'opère alors entre les deux héros et la femme orientale comprend que tant qu'on est l'Autre, on sera toujours craint, incompréhensible et mystérieux, comme l'était Mâtho pour elle avant de le connaître de près et de reconnaître en lui l'être humain sensible :

La lune glissait entre deux nuages. Ils [Mâtho et Salammbô] la voyaient par une ouverture de la tente. 'Ah ! Que j'ai passé de nuits à la contempler ! Elle me semblait un voile qui cachait ta figure ; tu me regardais à travers ; ton souvenir se mêlait à ses rayonnements ; je ne vous distinguais plus !' Et la tête en ses seins, il pleurait abondamment. 'C'est donc là, songeait-elle, cet homme formidable qui fait trembler Carthage²⁶⁵ !

S'il y a bien un moment où les trois âges de la femme orientale se côtoient, se jouent, et se confondent pour mieux se distinguer ensuite, c'est bien dans cette scène. Cet « homme formidable » n'est qu'un humain qui aime et qui pleure, l'image de Moloch Le Destructeur tombe en vrille, comme tombe sa propre image de déesse inaccessible, « cet homme

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 267-268.

²⁶⁵ Flaubert, S., p. 269.

formidable » qui a la réputation d'un héros redevient un homme entre les mains de Salammbô. Celle-ci qui craint l'homme de loin parce qu'on lui forge, mythes et superstitions à l'appui, une image de Barbare insensible, de dieu invincible et de héros indestructible, puisqu'il est le ravisseur du zaïmph, se heurte à sa fragilité. Elle se rend compte de la fragilité de ces représentations illusoires, et de cette tendance à idolâtrer l'autre et à le comparer à un Dieu. Cette tendance à comparer systématiquement l'humain à un dieu est caractéristique de l'âge des dieux, fortement présent à l'époque de Salammbô. C'est ce que Bachofen dans *Le Droit Maternel* explique : « De part en part dominée par la foi, l'humanité antique rattache toute forme de l'existence, toute tradition historique, à des pensées culturelles fondamentales ; elle voit tout événement dans la seule lumière religieuse et s'identifie totalement au monde de ses divinités²⁶⁶. » Le verbe « s'identifier » est très éloquent ici et s'applique parfaitement au cas de Salammbô vivant dans l'âge des déesses.

De retour à Carthage, le zaïmph rendu au temple de Tanit, Salammbô prend conscience qu'elle doit mentir à son père concernant la manière dont elle a pu ramener le voile de la déesse-mère de Carthage, pour éviter sa colère et rester digne de l'image mythique de l'héroïne. Toujours pour faire plaisir à Hamilcar, Salammbô offre sa sympathie à son fiancé Narr'Havas pour qu'il protège Carthage. D'ailleurs, Lucette Czyba la considère comme « un pion sur l'échiquier politique paternel²⁶⁷ ». Ainsi, être une héroïne ne lui procure pas la liberté qu'elle recherche tant dans la figure de Tanit. Elle doit au contraire se soumettre davantage aux coutumes, comme se distancier de son cœur et offrir une couronne de mariage à son futur époux, qu'elle n'aime point, afin de l'encourager à continuer de se battre aux côtés des Carthaginois :

²⁶⁶ Johann Jacob Bachofen, *Le Droit Maternel*, traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier, Éditions l'Âge de l'Homme, 1996.

²⁶⁷ Lucette Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert : mythes et idéologie*, chapitre III. « Du sang, de la volupté et de la mort : « Salammbô » ou le procès de la femme fatale », Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, [en ligne], p. 117-161.

« On envoyait quelques fois au fiancé sa couronne de mariage, une sorte d'invitation. Cependant la fille d'Hamilcar n'avait point de tendresse pour Narr'Havas²⁶⁸. » L'héroïne serait la récompense de Narr'Havas dès le danger des mercenaires complètement écarté, mais aussi le trophée de Mâtho s'il en venait à conquérir Carthage. Lisa Lowe relève cet aspect qui présente Salammbô comme la récompense²⁶⁹ du conquérant pour l'un et l'autre des deux chefs. Cependant, son lien à Mâtho est caractérisé par un échange particulier puisque la passion est partagée.

2. ENTRE SOI ET L'AUTRE : ÉCHANGE IDENTITAIRE ENTRE LES DEUX HÉROS

Au XIX^e siècle, les antiféministes avancent que les femmes imitent les hommes pour réussir, que cela soit dans l'art, dans la littérature ou dans d'autres domaines de la vie. L'homme est présenté comme un esprit pensant, tandis que la femme est son reflet, de moindre qualité. Cette idée est expliquée dans le livre de Christine Planté *La petite sœur de Balzac* : « [Selon la majorité des intellectuels masculins au XIX^e], elles ont pris tout ce que les hommes leur ont enseigné pour le resservir falsifié. Il est inutile qu'elles écrivent leurs inepties, car cela ne fait que semer la confusion et embrouiller les choses les plus claires²⁷⁰. » L'idée, d'une misogynie pernicieuse, est fortement présente tout au long du XIX^e siècle en France, qui traque même la femme auteure faisant d'elle, et de toute femme, une pâle copie de l'homme.

Salammbô est princesse à Carthage, tandis que Mâtho est le chef des Mercenaires, en révolte contre Carthage. L'expérience d'un flottement identitaire est rendue palpable dans le

²⁶⁸ Flaubert, S., p. 362.

²⁶⁹ Lisa Lowe, « Orient as woman, orientalism as sentimentalism : Flaubert », in *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Cornell University Press, 2018. (p. 75-101) « In the story of Mâtho's impossible desire for Salammbô, the oriental woman is distanced as forbidden and inaccessible and yet objectified as the prize or bounty in Mâtho's war against Carthage ».

²⁷⁰ Christine Planté, *op. cit.*, p. 63.

récit grâce à la passion amoureuse ambiguë qui lie les deux héros. Dans le roman, les deux héros appartiennent à deux champs énergétiques opposés, deux actions à énergies opposées comme le souligne Bertrand Gervais : « [...] l'action est quelque chose de visible, d'objectivable ; cela demande aussi qu'une certaine énergie soit dépensée. Il y a donc des actions à grande énergie et des actions à faible énergie²⁷¹. » Cependant, dès la première rencontre, les deux héros du roman semblent échanger le temps d'un regard leurs énergies, mais de façon très représentative de la vision de Flaubert sur les femmes. Comment Flaubert s'y prend-il pour illustrer cette croyance répandue au XIX^e siècle, postulant que la femme va chercher à absorber l'esprit bien pensant de l'homme ?

Si l'on considère l'attrait de Flaubert pour la personnalité hystérique, telle que présentée par les spécialistes du XIX^e siècle, il y aurait moyen d'y voir une clé de cette esthétique d'échange entre le sujet et l'objet. En effet, il y a d'abord chez la personnalité hystérique l'obsession incontrôlable envers un objet de désir, elle ressent un vide au fond d'elle qu'elle essaiera de combler en aspirant l'essence de l'objet ou de l'être désiré, en s'appropriant ses caractéristiques.

L'identification narcissique à l'objet est essentiellement fondée sur un choix narcissique, choix qui crée une confusion entre une partie du Moi et l'objet. Elle a pour effet d'annuler plus ou moins la différenciation Moi/non-Moi. L'identification hystérique procède plutôt d'un choix objectal. Dans ce type d'identification, la personne imite l'autre, tente de développer en elle et sur elle-même les traits de l'autre qui lui semblent positifs pour elle²⁷².

L'hystérie de Salammbô la rend plus susceptible d'aspirer l'énergie du héros barbare. En effet, dans le roman, Salammbô s'imprègne de l'énergie conquérante et héroïque de Mâtho, héros confirmé et chef militaire craint à Carthage, figure de Moloch. Sa diplomatie qui se résume à des paroles sciemment mesurées au début du roman se transforme, après l'échange avec

²⁷¹ Bertrand Gervais, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Québec, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 46.

²⁷² André Renaud, « À propos du narcissisme », *Filigrane*, vol. 20, n° 1, 57–74, 2011.

Mâtho, en une action démesurée et débordante d'une femme qui cherche à tout prix à sauver Carthage, elle devient héroïne et mènera « sa guerre » contre Mâtho de manière contournée, c'est-à-dire en laissant croire à ce dernier qu'elle le rejoint sous la tente en amante et non en ennemie. Elle devient à son tour héroïne, oscillant entre l'énergie masculine de l'héroïsme, en se rendant au camp des Mercenaires, et une autre énergie créative, celle de Schéhérazade, en maîtrisant les mots, les silences et le discours.

Avant leur échange chacun des deux protagonistes du roman représente un régime d'énergie distinct : Mâtho représente l'action et l'énergie de la conquête, en phase avec la barbarie de son temps, alors que Salammbô incarne le mysticisme et vit ce que Michel Hulin dans *La mystique sauvage* définit comme « le sentiment océanique²⁷³ » comme étant le flottement entre le monde qui extérieur et un monde divin rêvé, en déphasage avec son époque. Entre l'appellation de Hulin et l'image à laquelle il renvoie, il y a encore dans ce sentiment d'entredeux les ondulations et l'oscillation du mouvement des vagues et des vapeurs, l'expérience même du flottement. D'ailleurs, toujours dans cet esprit misogynne, le chef des Barbares va être à son tour transformé par la rencontre avec Salammbô. Son objet de conquête n'est plus Carthage et ses richesses, il oriente désormais ses actions et tous ses désirs de conquête sur la princesse Salammbô. Il se sent maudit, l'angoisse et la mélancolie qui s'emparent du héros ne lui laissent pas toute sa tête. L'auteur déplace ainsi les frontières, le flottement identitaire s'opère entre l'homme et la femme, mais de façon différente puisque la femme tire sa force de l'homme, tandis que lui, s'affaiblit. Le rapport avec la femme surgit comme un accident, une malédiction pour le héros. Il lui semble que Salammbô lui a jeté un sort, puisqu'il change complètement dès sa rencontre avec la fille du suffète carthaginois. Il s'imprègne de la voix de

²⁷³ Le terme est de Romain Rolland, repris par Michel Hulin tout au long de son ouvrage *La mystique sauvage*.

Salammbô, de ses gestes, de son regard mystique et devient lui-même mystique. Il change ainsi de régime d'énergie. Il est en proie à des hallucinations sensorielles qui lui prennent toute son énergie et parle même de sorcellerie. Il croit que la princesse Salammbô a pu lui jeter un sort, à lui le barbare. Ce qui constitue en soi une manière misogyne de concevoir l'amour et les femmes.

Il devient un corps abritant toute l'âme de Salammbô :

Elle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas. Si je marche, c'est qu'elle s'avance ; quand je m'arrête, elle se repose ! Ses yeux me brûlent, j'entends sa voix. Elle m'environne, elle me pénètre. Il me semble qu'elle est devenue mon âme ! 'Et pourtant, il y a entre nous deux comme les flots invisibles d'un océan sans bornes ! Elle est lointaine et tout inaccessible ! La splendeur de sa beauté fait autour d'elle un nuage de lumière ; et je crois, par moments, ne l'avoir jamais vue... qu'elle n'existe pas... et que tout cela n'est qu'un songe !' Mâtho pleurait ainsi dans les ténèbres²⁷⁴.

Flaubert reprend l'idée de possession chez les Grecs, exprimée dans les œuvres de Platon, dans le dialogue entre Socrate et Ion²⁷⁵. L'idée d'être possédé par un dieu ou par son objet de désir renvoie encore à l'image du flottement identitaire : suis-je encore moi-même ou suis-je devenu une forteresse abritant la quintessence de l'autre ? L'identité même de Mâtho se trouve transformée et altérée, toutes ses actions découleront de ce changement irréversible.

Du début jusqu'à la fin, le flottement identitaire caractérise la surface du texte, dans les images, les identités et les genres, mais la misogynie reste présente dans certains échanges, même si Salammbô entreprend une action héroïque pour sauver Carthage. Au début, Salammbô, princesse orientale, n'ose pas se révolter. Mais sa rencontre avec Mâtho, le chef des Mercenaires en révolte, lui inspire le goût de braver l'interdit. Mâtho contribue indirectement à la transformation de l'héroïne, de la jeune fille soumise, à la femme puissante qui ne recule pas devant les dangers. Il y a une plus-value qui s'opère issue de l'échange entre les deux protagonistes lors de leur première rencontre au palais d'Hamilcar, qui va mener à la

²⁷⁴ Flaubert, *S.*, p. 90.

²⁷⁵ Platon, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 60-65.

transformation de Salammbô. Lorsque Mâtho fait irruption dans la chambre de la jeune fille, vêtue du voile sacré de Tanit, Salammbô ressent le danger imminent pour sa cité. Le voile sacré est le symbole de la victoire et de la prospérité. Se sentant menacée en voyant Mâtho voler le symbole de la protection de Carthage, Salammbô se relève, crie, appelle les gardes. Ensuite, elle se décide à aller sur les traces de Mâtho pour reconquérir le voile de Tanit. Ce geste de courage qu'elle entreprend est un mélange de force, de volonté, de rébellion, et paradoxalement, il peut être vu comme une volonté de rendre son père fier d'elle, d'être considérée comme une héroïne, et au même titre qu'Hannibal, le prolongement de l'héroïsme de son père. Mais en passant par les âges de la déesse et de l'héroïne, Salammbô s'aperçoit qu'elle doit faire tant d'efforts pour avoir sa liberté, tantôt en s'assimilant à Tanit, et tantôt en s'assimilant au héros de guerre, bravant les difficultés. Mais dans aucun cas elle ne peut être elle-même, ni ne peut maîtriser son sort. Au final, elle est toujours reléguée à son corps : dans le premier, le prêtre lui demande de cesser de chercher le savoir que seul un homme pourrait avoir, et dans le deuxième, son héroïsme n'est pas salué ni valorisé tant qu'elle reste femme.

3. L'ESPRIT ET LE CORPS DE LA FEMME : UN BIEN-POUR-AUTRUI

Contrairement aux femmes de son époque, Salammbô n'est pas intéressée par les choses communes tournant autour du côté charnel et matériel du corps. Bien qu'elle aurait aimé être prêtresse de Tanit, Hamilcar lui prépare un autre projet : « Son père n'avait pas voulu qu'elle entrât dans le collège des prêtresses, ni même qu'on lui fit rien connaître de la Tanit populaire. Il la réservait pour quelque alliance pouvant servir sa politique²⁷⁶. » Il compte l'offrir en mariage à Narr'Havas pour sceller une alliance avec le pays des Numides. Son corps ne sera pas offert à Tanit, mais offert à un allié qui renforcera la position de son père et la puissance de Carthage.

²⁷⁶ Flaubert, S., p. 108.

Toutefois, Salammbô compense cette privation en recherchant plus de savoir sur sa déesse. À une époque où les femmes sont considérées comme un objet, une catégorie subalterne et inférieure aux hommes, la fille d'Hamilcar Barca, elle, se distingue par son avidité de savoir. Elle a un esprit éveillé, sans cesse à la recherche de nouvelles idées et connaissances. Salammbô veut tout apprendre du grand prêtre de Tanit, Schahabarim, mais celui-ci refuse de lui dévoiler tout son savoir. Elle passe des nuits entières en sa compagnie, à parler de l'origine du monde, à le questionner sur l'origine des Dieux. Elle semble éprouver une grande envie de savoir, de comprendre l'origine du monde.

C'était la nuit [...] quand, seuls tous les deux [...] il lui exposait la théorie des âmes qui descendent sur la terre, en suivant la même route que le soleil par les signes du zodiaque. De son bras étendu, il montrait dans le Bélier la porte de la génération humaine, dans le Capricorne, celle du retour vers les Dieux ; et Salammbô s'efforçait de les apercevoir²⁷⁷.

Le monde extérieur lui est interdit, elle cherche, comme les auteurs du XIX^e siècle, un savoir livresque, historique, sur l'origine du monde. Mais ce monde, qui semble fait par et pour les hommes, demeure fermé à l'héroïne orientale. Bourdieu, dans *La Domination masculine*, conclut que tout acte de connaissance des femmes est un acte de reconnaissance pratique et d'adhésion doxique au savoir et schèmes de perceptions établis par les hommes. Il semble donc qu'en fonction de ce consensus doxique « les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'autodépréciation, voire d'autodénigrement systématiques²⁷⁸. » Bourdieu démontre dans son ouvrage qu'il y a bel et bien une violence symbolique, et qu'elle n'est pas sans effets réels. Il n'est pas étonnant que les femmes acceptent d'être traitées en objets d'échange dans ce que le sociologue appelle *le marché des biens*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 248

²⁷⁸ Pierre Bourdieu, *DM.*, p. 41.

symboliques (mariages organisés, alliances scellées, etc.). Il insiste d'ailleurs sur l'exemple des mariages d'alliances, marché dans lequel la femme est un bien, une monnaie d'échange. Même si l'époque dont traite Bourdieu est bien loin de l'Antiquité, cette comparaison donne à voir la pérennité de cette pratique antique dans nos sociétés modernes. L'ethnologue et sociologue français cherche ainsi à instaurer dans la théorie matérialiste « l'objectivité de l'expérience subjective des relations de domination²⁷⁹ », laquelle est plus flagrante dans l'Orient antique que Flaubert représente. Les femmes sont confinées au domaine du privé, et elles n'y sont que des objets et des instruments, comme c'est le cas de Salammbô ; tandis que les hommes, présents dans toutes les sphères de la société, sont les sujets et les agents du champ social et du marché des biens symboliques. Bourdieu souligne que le marché matrimonial est le dispositif central de ce marché. Dans le roman de Carthage, Salammbô doit épouser Narr'Havas, excellent allié d'Hamilcar, afin de renforcer le pouvoir de son père à Carthage. Flaubert montre cette triste réalité sans commenter et sans condamner.

Le roi des Numides était dans sa dépendance ; il attendait impatiemment les noces, et comme elles devaient suivre la victoire, Salammbô lui faisait ce présent afin d'exciter son courage. Alors ses angoisses disparurent ; il ne songea plus qu'au bonheur de posséder une femme si belle²⁸⁰.

Le mariage avec Salammbô ne signifie pour Narr'Havas que la possession d'une sorte de bien d'une beauté extrême, sans se soucier de ses sentiments. Car pour lui, comme pour les esprits étriqués qui considèrent les femmes comme des objets, les femmes devraient se contenter d'être ce que Bourdieu appelle dans *La Domination masculine* : un corps-pour-autrui²⁸¹.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁸⁰ Flaubert, *S.*, p. 363.

²⁸¹ On pourrait croire que cette représentation de la femme orientale faite par Flaubert est désuète, et que ces alliances arrangées n'ont plus de place dans notre monde actuel, rien n'est moins vrai. Bourdieu souligne qu'aujourd'hui même, dans la haute bourgeoisie, l'institution du mariage reste l'espace qui permet d'augmenter et de conserver son capital social et symbolique à travers des alliances de prestige réduisant les femmes à l'état d'objets d'exhibition ou de médiatrices²⁸¹. Elles sont exclues des valeurs d'honneur et de virilité qui constituent le principe de tout pouvoir dans la société patriarcale masculine.

Cette domination est explicite même dans la relation entre le prêtre eunuque, personnage asexué pourtant, et Salammbô. Envers le prêtre, Salammbô éprouve des sentiments ambivalents : « elle sentait pour le prêtre tout à la fois de la terreur, de la jalousie, de la haine et une espèce d'amour, en reconnaissance de la singulière volupté qu'elle trouvait près de lui²⁸². » Pour elle, tous les hommes sont des Barbares, à l'exception des prêtres, et particulièrement le grand prêtre de Tanit. Celui-ci a très tôt sacrifié sa virilité à la déesse Tanit, et c'est pour cette raison qu'il est très proche de la jeune fille, « sa condition établissait entre eux comme l'égalité d'un sexe commun²⁸³ ». C'est son savoir incomparable qui impressionne Salammbô : « Personne à Carthage n'était aussi savant que lui²⁸⁴ ». Ayant parcouru le monde, il a un grand savoir qui attise la curiosité de Salammbô. Il a des connaissances très vastes sur le monde, la médecine, les dieux et les hommes. Elle ne peut vivre sans sa présence. Mais Schahabarim cherche simplement à distraire la jeune fille avec du savoir mesuré : « Il lui avait conté le secret des origines pour la distraire par des perspectives plus hautes²⁸⁵ », juste assez pour qu'elle puisse être au service des dieux créés par les hommes et au service de sa patrie à la demande. Salammbô est dépendante du prêtre puisqu'il est le seul à posséder tout le savoir qu'elle cherche, qu'il est sa porte d'entrée à un monde auquel elle ne peut participer ; et devant cette dépendance, il y a déjà une révolte latente contre la domination : « Elle ne pouvait vivre sans le soulagement de sa présence. Mais elle se révoltait intérieurement contre cette domination²⁸⁶. » Ainsi, celui qui possède le savoir a le pouvoir, et ce sont les hommes qui l'ont. De son côté à lui, Schahabarim considère la jeune fille comme son disciple ou sa fille : « sur l'aridité de sa vie, Salammbô faisait comme une fleur dans la fente d'un sépulcre²⁸⁷ » ; par contre, « il voyait

²⁸² Flaubert, *S.*, p. 246

²⁸³ *Ibid.*, p. 248

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 246.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 246.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 248.

bien qu'elle se fatiguait à suivre sa pensée, alors il s'en retournait plus triste ; il se sentait plus abandonné, plus seul, plus vide ²⁸⁸». Certains, parmi les penseurs misogynes du XIX^e siècle, prétendent vouloir protéger les valeurs « féminines » de maternité, de compassion, de sollicitude et de beauté. Ils s'indignent que celle qui était une muse, une inspiration passive et languissante prenne la plume, se fatigue à chercher le savoir, devienne active et se mêle des idées plutôt que de rester dans la catégorie d'« image ». C'est dans cette vision que vient s'intégrer celle du prêtre. Il est triste de constater que Salammbô se fatigue, selon lui, à rechercher le savoir. Cette tristesse est symptomatique de la société patriarcale qui craint un renversement de l'ordre social au XIX^e siècle, qui permet petit à petit aux femmes de quitter leur foyer, qu'ils perçoivent comme la décadence des valeurs, « la fin des valeurs masculines et la fin même de l'humanité » puisque les « rôles se brouillent, les hiérarchies s'effondrent²⁸⁹ ». Christine Planté remarque dans les écrits des intellectuels masculins une peur de l'écriture des femmes qui menacerait leur virilité : « un soupçon d'effémination contamine tout ²⁹⁰ ». Salammbô prend la parole, au début du roman, mais sa voix est-elle réellement écoutée ? Comment se déploient la parole et la voix de la femme orientale de Flaubert et quelles en sont les significations ?

3.1 LA VOIX ET LA PAROLE DE L'HÉROÏNE

Flaubert donne la parole à la femme pour s'exprimer dans le premier chapitre. Au festin, Salammbô s'adresse directement aux Mercenaires et arrive seule à les dissuader, en quelque sorte, d'achever de brûler le palais en l'absence d'Hamilcar, contrairement au Général Giscon qui, lui, n'arrive pas à absorber la rage des Barbares et à les convaincre de partir. L'apparition

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 248

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

de Salammbô, entourée des prêtres et des chants, contraste avec le cadre hostile autour d'elle : le vacarme, le râle des esclaves, le rugissement des lions, l'odeur du sang et de la fumée²⁹¹. Salammbô montre une autre facette de sa personnalité, celle de l'oratrice éloquente qui tente d'user de sa voix et de la musique pour charmer les cœurs des plus barbares. Philippe Hamon consacre dans son ouvrage *Texte et Idéologie* un chapitre entier à « la parole du personnage et son commentaire évaluatif ». Il y affirme que plusieurs choix se présentent à un auteur pour accentuer les hiérarchies entre les personnages. C'est ainsi que les personnages en position de héros momentané s'expriment de façon passionnée, nerveuse et fiévreuse ; ces critères sont, selon Hamon, « des critères de la modernité au milieu du XIX^e siècle²⁹² ». Il souligne que les discours des orateurs vont du moins échauffé au plus échauffé et sont organisés selon le modèle de la formule « Début en mineure → distribution et classification → applaudissement²⁹³ ». Flaubert emploie ce schéma dans la présentation du discours de Salammbô au premier chapitre. Devant la foule des soldats, l'héroïne prend la parole pour adresser, d'un ton fiévreux et échauffé, une harangue destinée à dissuader les soldats de semer la terreur dans le palais d'Hamilcar. Son discours comporte beaucoup de références à son monde mystique. La parole, la voix et le choix du registre langagier ont tous une fonction clé dans le texte : ils annoncent la transformation que fera Salammbô.

Dans le premier chapitre du roman, la voix de Salammbô est la voix de Tanit. Elle est habitée par la passion religieuse et l'amour de sa patrie. Lors de ses prières, Salammbô ne semble pas heureuse, elle ressent une tristesse et une sorte de mélancolie : « Prends ton nebal et joue, car mon cœur est triste²⁹⁴ ». La musique parle à l'âme de Salammbô et celle-ci accorde

²⁹¹ Flaubert, S., p. 67-68.

²⁹² Philippe Hamon, *Texte et Idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Écriture », 1984, p. 132.

²⁹³ Flaubert, S., p. 132.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

de l'importance à l'art de la voix et des rythmes. En l'absence de son père, elle se décide à défendre sa demeure. On remarque d'emblée le cortège solennel²⁹⁵ et la musique mystique qui accompagnent son discours : « Elle se mit à chanter les aventures de Melkarth, dieu des Sidoniens et père de sa famille, [...] Elle disait l'ascension des montagnes d'Ersiphonie, le voyage à Tartessus, et la guerre contre Masisabal pour venger la reine des serpents²⁹⁶ ». D'abord, elle commence avec des imprécations et des invocations, elle menace les Barbares en mentionnant la vengeance des dieux. Salammbô tente de culpabiliser les Barbares et de leur faire regretter leurs offenses envers leur général et leur Maître. Elle entame avec des questions rhétoriques à la manière des grands orateurs : « Où êtes-vous donc ici ? Est-ce dans le palais d'un maître²⁹⁷ ? » Sa « voix s'enflait, ses joues s'empourpraient » et « ses narines minces palpitaient²⁹⁸ », ajoutant une émotion intense à son discours et le rendant impressionnant. Puis, elle s'embourbe dans des récits livresques, mystiques, qui concernent la croyance carthaginoise. Elle évoque le pouvoir de son Python noir, emblème du dieu Eschmoûn, avec un ton fantastique et théâtral ; elle se voit comme la reine des serpents : « J'emporterai avec moi le Génie de ma maison, mon serpent noir qui dort là-haut sur des feuilles de lotus ! Je sifflerai, il me suivra ; et je monte en galère, il courra dans le sillage de mon navire sur l'écume des flots²⁹⁹. » Son émotion intense a un grand effet sur les soldats et « sans comprendre ce qu'elle disait, [ils] se tassaient autour d'elle³⁰⁰ ». Et même si les Barbares ne saisissent rien de ses récits prononcés dans un « vieil idiome chananéen³⁰¹ », ils sont attentifs à cette voix et cette aura mystique qui se dégage d'elle : « Seuls les prêtres sans barbe comprenaient Salammbô [...] ils

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 68

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 70

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 70-71.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 70-71

³⁰⁰ Flaubert, *S*, p. 70.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 72

tremblaient à la fois d'émotion mystique et de la peur que leur faisaient les hommes. Les Barbares ne s'en souciaient ; ils écoutaient toujours la vierge chanter³⁰². » Sa dévotion aux dieux et à la patrie de ses ancêtres se manifeste clairement à travers sa voix. Elle tente de communiquer son enthousiasme, son déchirement ou son mal à travers les paroles et les gestes, « elle s'enflammait à la lueur des épées nues ; elle criait les bras ouverts³⁰³. » Finalement, elle réussit à protéger sa maison, en usant de sa voix et de sa passion dans un récit épique et solennel visant à dissuader les Mercenaires de ruiner la demeure de son père. Or, Flaubert montre que c'est une parole creuse que celle de Salammbô ; peut-être cherche-t-il à réduire la prise de parole de la femme en temps de guerre à une forme d'apaisement formel, sans contenu politique solide. Les Mercenaires l'écoutent pour en saisir la douceur de sa voix et l'admirent pour son aura et sa beauté puisque d'entrée de jeu la langue qu'elle emploie est une barrière entre elle et ses « spectateurs » plutôt qu'auditeurs. Dans cette scène, sa parole est ridiculisée et reléguée à un monde divin qui ne touche que les « prêtres eunuques », exemptés des valeurs d'honneur et de virilité. Dans *Le Dieu des femmes*, Luisa Muraro écrit sur les paroles vaines des propos qui peuvent s'appliquer au discours de Salammbô au milieu des Mercenaires ; ce discours empreint d'une rhétorique trop pompeuse puisqu'empli de questions qui n'attendent ou n'ont point de réponses.

C'est seulement maintenant que j'entrevois ce qu'il y a à l'arrière-plan de cette volonté féminine de parler pour parler, sans savoir quoi dire exactement : il y a un parler pour ne rien dire, afin que l'impossible-à-se-dire, résonnant dans les mots comme dans un instrument creux, se rende audible³⁰⁴.

En fait, dans *Salammbô*, l'héroïne ne parle pas pour parler, il y a bien un contenu doublé d'une volonté de protéger sa demeure, mais Flaubert en fait une parole codée. Ce qu'elle

³⁰² *Ibid.*, p. 72.

³⁰³ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁴ Luisa Muraro, *Le Dieu des Femmes*, Bruxelles, Éditions Lessius, coll. « Donner Raison », 2006, p. 87.

cherche à exprimer relève de l'impossible à dire puisqu'entre elle et les Barbares, il y a un abîme. Sa réprimande se fait dans un langage carrément étranger aux Mercenaires et le contenu est un étalage des aventures des dieux et de l'histoire de la famille Barca que Salammbô connaît par cœur. Flaubert se moque ici aussi du savoir des femmes, limité à ce qu'on daigne bien leur apprendre, et appris par cœur sans être capable de s'adapter au contexte. Au début du roman, elle s'adresse à la foule directement et de façon fervente, mais elle ne se fait pas entendre, elle se fait simplement remarquer. Elle est encore à ce stade du récit un corps fait pour plaire, une voix mélodieuse et douce qui rappelle la douceur de la patrie, les Mercenaires n'écoutent pas le contenu de son discours, mais sa forme, c'est-à-dire que ce qui les retient vraiment c'est le timbre de sa voix mélodieuse, son visage empourpré de colère, mais non point le fondement de sa colère et du message qu'elle leur adresse. Ce n'est que plus tard que Salammbô prendra conscience de l'importance de descendre de son piédestal mystique, de parler aux autres dans un langage qu'ils comprennent. Très vite, elle se rend compte que son discours ne suscite que fascination et délectation. En effet, elle remarque Mâtho dans la foule des soldats : « Personne ne la regardait comme un soldat libyen assis, et la bouche grande ouverte il souriait³⁰⁵ ». Elle change de ton, de langue et de registre, en s'adressant directement aux soldats :

Salammbô n'en était plus au rythme sacré. Elle employait 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 patrie³⁰⁶.

Salammbô passe donc d'un langage incompréhensible mystique à un langage concret, celui des chefs, qui vise chacune des ethnies et des « races » auxquelles elle s'adresse. Son expressivité, ses talents d'oratrice, et ses efforts aboutissent puisque les Barbares « applaudissaient³⁰⁷ ». La

³⁰⁵ Flaubert, *S.*, p. 73.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

voix de Salammbô qui s'improvise héroïne, échoue au début de son discours. La jeune femme use d'arguments relevant de l'âge des dieux, alors que les Barbares auxquels elle s'adresse vivent dans l'âge des héros, ils vénèrent et craignent Hamilcar pour sa force mais en son absence, la figure du héros se morcèle et chacun se veut héros à sa guise. Vers la fin de son discours, elle use de sa connaissance des autres langues et recourt à un geste de paix qui s'avère fatal puisqu'il met dans la tête de Mâtho l'idée que la fille d'Hamilcar lui aurait ainsi offert sa couche.

L'âge des déesses et l'âge des héroïnes peuvent présenter, à certains moments, des limites mitoyennes et comporter des éléments interchangeable. Mais quels que soient les actes diplomatiques ou héroïques qu'elle puisse entreprendre, la femme sera perçue comme la clé de sa contrée, une clé à posséder, la paix avec une femme ne se comprend qu'à travers la chair. Du moins, c'est ce que Flaubert donne à voir dans *Salammbô*. Ainsi, l'âge des héroïnes vécu dans l'immanence de son être est-il pour Salammbô une courte transition avant de prendre conscience qu'elle ne peut atteindre une liberté complète qu'en vivant dans l'âge des femmes.

TROISIÈME PARTIE : L'ÂGE DES FEMMES

Salammbô comprend à la fin que ni sa voix, ni sa beauté, ni son amour pour sa patrie, ni son père ne peuvent la libérer : elle choisit donc de se suicider pour se libérer de ces alliances tissées autour d'elles et qui ne prennent guère ses aspirations en considération. Sa libération ne se trouve qu'à travers le savoir non limité ou avec une mort qu'elle choisit, c'est-à-dire qu'elle peut se libérer non pas dans la parole, mais dans le silence d'une action retentissante et éloquente. Face à son constat de l'inégalité des statuts entre les hommes et les femmes, l'héroïne ne trouve plus que le suicide comme issue après avoir agi dans le bien de sa patrie. Mais malgré cela, et même si Salammbô a un statut bien meilleur que celui des autres femmes, elle se

retrouve face à l'ultime choix de se suicider, choix fait par des femmes de Mercenaires par lâcheté. Lucette Czyba l'analyse ainsi :

La notation de la lâcheté des femmes devant la puissance militaire est un moyen de signifier leur soumission au pouvoir, leur faiblesse et leur infériorité congénitales : la colère du maître les met en fuite ; le choix qu'elles font du suicide dans une situation désespérée témoigne de leur incapacité et de leur renoncement à lutter : « Alors le désespoir fut si profond, que beaucoup de gens, *des femmes surtout*, se précipitèrent, la tête en bas, du haut de l'Acropole³⁰⁸.

Or, le suicide de Salammbô n'est pas relié à une forme de désespoir, mais une forme de rébellion. L'histoire mentionne plusieurs héroïnes qui se sont données la mort, comme un choix par lequel elles refusent de suivre le sort qu'on leur réserve, elles meurent en héroïnes. Le suicide de Salammbô, à la fin du roman, n'est pas explicité, seulement deviné comme pour laisser planer le mystère sur un personnage faisant partie du mythe. Son suicide clôt le chapitre dernier et l'explication que donne Flaubert réduit le roman à une sorte d'histoire des fables et superstitions carthaginoises, à la manière de la vision historiographique de Vico.

Flaubert, qui raille un peu toutes les sciences et toutes les connaissances, dont la philosophie de l'histoire, emploie pourtant à bon escient l'évolution en trois âges³⁰⁹ à la manière d'un artiste qui infuse son personnage fictif d'une solide construction basée sur l'imagination créatrice et sur les connaissances de son époque. Dans l'âge des femmes, l'auteur commence par reléguer son personnage à son corps en lui donnant pour maladie psychologique l'hystérie qui renvoie la psychologie de la femme à son corps. D'ailleurs, cette perspective est reconnue par Gisèle Séginger qui conclut, dans *Flaubert Une éthique de l'art pur*, que :

L'éthique de l'écriture flaubertienne n'est pas une éthique du non savoir. C'est l'éthique exigeante d'un gai savoir qui n'est pas la Connaissance mais l'affirmation de la puissance de l'imaginaire, de sa force plastique inépuisable, un gai savoir qui est une *pensée des pensées*, une archéologie fictionnelle des philosophies et des sciences. Laissant au philosophe, monstre

³⁰⁸ Lucette Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert : mythes et idéologie*, chapitre III, « Du sang, de la volupté et de la mort : "Salammbô" ou le procès de la femme fatale », Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, [en ligne], p. 117-161.

³⁰⁹ Flaubert a bel et bien lu *Scienza Nuova* de Vico, puisqu'il le cite dans *Bouvard et Pécuchet*, il a peut-être employé l'évolution en trois âges de manière délibérée, mais ce n'est pas le propos ici.

« bâtard entre le poète et le savant » (à L. Colet, 22 septembre 1846) la pesanteur du Sphinx [*sic*], lui abandonnant la métaphysique, l'artiste s'exerce à se rendre léger, à se délester de sa volonté de pouvoir, de savoir... mais pour s'en ressaisir différemment³¹⁰.

Ainsi, en plus de la philosophie, Flaubert use-t-il du savoir naissant de la psychologie en pleine effervescence au XIX^e siècle. Parmi les éléments scientifiques employés par Flaubert pour rendre dans *Salammbô*, son « archéologie fictionnelle des philosophies et des sciences », la psychologie reste la plus dominante. En effet, dans sa correspondance, pendant la rédaction de *Salammbô*, Flaubert dit s'occuper d'hystérie et d'aliénation mentale pour peindre le portrait psychologique de son personnage principal.

Moi, dans ces derniers temps, je suis revenu incidemment à ces études psycho-médicales qui m'avaient tant charmé il y a dix ans, lorsque j'écrivais mon *Saint Antoine*. À propos de ma *Salammbô*, je me suis occupé d'hystérie et d'aliénation mentale. Il y a des trésors à découvrir dans tout cela. Mais la vie est courte et l'art est long, presque impossible [...]. J'ai d'ailleurs entrepris une chose irréalisable. N'importe ; si je fais rêver quelques nobles imaginations, je n'aurai pas perdu mon temps. Je suis à peu près au quart de ma besogne. J'en ai encore pour deux ans³¹¹.

Les sources de Flaubert sont autant historiques que médicales, en effet, pendant la préparation de son roman *Salammbô*, l'auteur a scruté de près des ouvrages médicaux tels que *Le traité Complet de l'Hystérie* d'Hector Landouzy, *Le Traité de l'Hystérie* de Brachet et les *Œuvres* d'Hippocrate. L'hystérie, « un sujet spécialement saillant dans les discours médicaux du XIX^e siècle³¹² », est l'élément nécessaire et ultime pour faire passer son personnage *Salammbô*³¹³ des sphères nébuleuses de la divinité et de l'héroïsme au domaine humain, physique et rendre l'héroïne à son corps de femme.

³¹⁰ Gisèle Séginger, *Flaubert : une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000, p. 205.

³¹¹ Flaubert, *Correspondance*, Rouen, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, 2003, lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 19 février 1859, p. 850.

³¹² Reuben Jay Swindall, *Fierce Flames and the Golden Lotus: Case studies on the Madness and Creativity Connection*, Thèse, Université de Montana, Missoula MT, 2010, p18 : "It was an especially salient topic in medical discourses of the nineteenth-century".

³¹³ *Ibid.*, p. 18. Sa connaissance de la maladie grandissait considérablement pendant la préparation de son prochain roman, *Salammbô*. Flaubert a lu le *Traité Complet de l'Hystérie* du docteur Landouzy. Ses notes personnelles méticuleuses sur la recherche de Landouzy survivent en tant que preuve de son immense intérêt personnel et professionnel sur le sujet. » Note traduite tirée de l'œuvre de Jan Goldstein (*Representations* 34, 199, p. 139): « His knowledge of the malady grew substantially during preparation for his next novel,

Pour marquer la fin du chapitre divin et héroïque l'auteur tente de montrer en premier lieu que la recherche de Salammbô n'est pas spirituelle, mais plutôt charnelle et sensuelle. Après son départ à la recherche du zaïmph sous la tente de Mâtho et sa soumission à la tentation amoureuse et charnelle, l'héroïne n'éprouve plus les souffrances et les convulsions qualifiées d'hystériques par l'auteur et par ses critiques, comme Séginger et Goldstein. Salammbô paraît calme et satisfaite. Elle ne cherche plus à ressembler à la déesse Tanit. Gisèle Séginger, spécialiste de Flaubert, confirme cette ambivalence entre le mysticisme et l'érotisme : « Le récit a montré à la fois son désir enfin conscient et l'émotion qui la laisse 'blême, raidie, les lèvres ouvertes'. Il suggère donc une explication psychologique, rationnelle³¹⁴. » En effet, il semblerait que cette prise de conscience de la relation charnelle homme-femme dissipe ses aspirations nébuleuses de divinité et d'amour céleste. Une prise de conscience qui amorce la transformation de Salammbô. Elle comprend que son besoin est plus physique que spirituel.

1. L'AMBIVALENCE DE LA PASSION : LA PULSION DE MORT

Contrairement à Elissa, l'héroïne qui fuit son pays pour aller en fonder un autre, basé sur le matriarcat, avant de se suicider pour son amant, Salammbô, vers la fin du roman, inaugurant l'âge des mortelles, ne réussit à échapper à son sort qu'en se donnant la mort. Elle ne fonde rien, elle réussit à peine à échapper, le jour de ses noces, à la tâche que veut absolument lui assigner le patriarcat : servir de pion dans la politique patriarcale. Au chapitre X, l'héroïne devient femme. Elle s'abandonne à son désir charnel jusque-là refoulé sous un amour divin, en s'abandonnant à Mâtho, chef des Mercenaires qui lui semblait être un Dieu avant de se révéler n'être qu'un homme : « 'As-tu toujours, disait-il, ces petites cornes de gazelle où sont suspendues tes colliers ? Tu me les donneras ! Je les aime !' Car il parlait comme si la guerre

Salammbô. Flaubert read Dr Landouzy's *Traité Complet de l'Hystérie*. His meticulous personal notes on Landouzy's research survive as a proof of his intense personal and professional interest in the subject ».

³¹⁴ Gisèle Séginger, *Flaubert Une Éthique de l'Art pur*, Paris, Sedes, p. 196.

était finie, des rires de joie lui échappaient ; les Mercenaires, Hamilcar, tous les obstacles avaient maintenant disparu³¹⁵. » Ainsi, en voyant Mâtho se révéler sous sa facette vulnérable et humaine, elle se débarrasse de ses illusions divines et se laisse être une femme. Avant d'aller à la recherche du zaïmph, sous la tente de Mâtho, elle demande à sa servante de la parer comme pour le jour de son mariage, et de l'accommoder d'un goût barbare.

On retrouve dans le texte des allusions et des figures lexicales qui servent à éclairer la scène qui se déroule sous la tente avec le barbare : « La chaînette d'or éclata³¹⁶ » (cette chaînette est le symbole de la virginité des filles de grandes familles). On souligne la profusion de termes qui relèvent du champ lexical de la sensualité, ainsi qu'une gradation ascendante : « caresses, baiser, défaillant, une mollesse l'enveloppa, se renversant sur le lit, [et enfin] le zaïmph tomba³¹⁷. » En effet, le chapitre « Sous la tente » marque la transformation évidente de Salammbô, de l'abstinence et de l'immobilisme vers la libération totale. Le premier indice de cette libération est l'indifférence face au discours réprimandant de Giscon qui l'accuse d'attirer le malheur et l'opprobre sur Carthage en se rendant chez Mâtho. Sa transformation de la jeune femme mystique à la jeune femme réaliste, qui se moque du discours de Giscon sur l'honneur, en entrant en contact avec son côté charnel et en se laissant séduire par l'ennemi de son père, est palpable surtout à partir du chapitre « Sous la tente ». Grâce au contact avec Mâtho qui est une figure de l'*Autre* pour elle, Salammbô entre dans l'âge des femmes, fatalement mortelles. Ensuite, un sentiment de bien-être s'installe dans son corps qu'elle torturait jadis par les jeûnes et les abstinences. Cédant aux désirs de Mâtho, Salammbô constate que c'était aussi son propre désir ; ses aspirations et ses rêves de liberté devaient d'abord s'ancrer dans sa réalité physique,

³¹⁵ Flaubert, *S.*, p. 269

³¹⁶ *Ibid.*, p. 268.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 268.

elle devient femme. Ses fantasmes divins sont démentis : elle ne pourra s'élever qu'en redescendant vers son propre corps.

Le second indice de l'entrée dans l'âge des femmes est l'insensibilité de Salammbô face aux symboles de sa croyance, dont le python. Salammbô découvrira que c'est en tombant de son piédestal divin qu'elle atteindra le sommet de la liberté humaine. Dans les passages cités, on comprend que ce qui motive les actes et les rites mystiques de Salammbô est la recherche d'une valeur suprême à atteindre, à savoir la liberté. Or, elle ne l'atteindra qu'en entrant dans l'âge des femmes, réalisant l'illusion d'une ascension vers le piédestal de Tanit.

Une danse avec le python prépare cette descente du piédestal de déesse à celui d'une héroïne mortelle qui a un corps célébrant la vie par la danse, prête à entreprendre l'action qui sauvera Carthage. Les jeûnes et l'abstinence de la phase passive d'une demi-déesse laissent place à une sorte d'héroïsme dynamique de la conquête suggéré par le prêtre de Tanit. Lors de la danse avec le python, précédée par le dénudement, Salammbô enlève sa robe et se défait, du même geste, des habits d'une demi-déesse.

Salammbô, avec un balancement de tout son corps, psalmodiait des prières, et ses vêtements, les uns après les autres, tombaient autour d'elle. [...] L'horreur du froid ou une pudeur, peut-être, la fit d'abord hésiter. Mais elle se rappela les ordres de Schahabarim, elle s'avança ; le python se rabattit, et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux ; puis le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents ; et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. [...] Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir ; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement ; puis la musique se taisant, il retomba³¹⁸.

Gisèle Séginger commente cette scène comme une scène érotique qui prélude à l'échange charnel et érotique entre Mâtho et Salammbô : « Sous la tente, l'objet religieux tant convoité,

³¹⁸ Flaubert, *S.*, p. 254.

le zaimph, sert de banale couverture aux amants qui n'y prêtent plus attention, et ce que la jeune fille trouve alors dans les bras de Mâtho la délivre de ses préoccupations mystiques ³¹⁹».

Après son retour de l'aventure dans le camp des Mercenaires et la rencontre sous la tente, Salammbô montre une insensibilité évidente quant au python. Une « tranquillité singulière », précise ironiquement Flaubert, marque sa désillusion quant aux mythes et croyances sur les dieux et l'héroïsme de son ère :

Les angoisses dont elle souffrait autrefois l'avaient abandonnée. Une tranquillité singulière l'occupait. Ses regards, moins errants, brillaient d'une flamme limpide. Le Python était redevenu malade ; et, comme Salammbô paraissait au contraire se guérir, la vieille Taanach s'en réjouissait, convaincue qu'il prenait par ce dépérissement la langueur de sa maîtresse. Un matin, elle le trouva derrière le lit de peaux de bœuf, enroulé sur lui-même, plus froid qu'un marbre, et la tête disparaissant sous un amas de vers. À ses cris, Salammbô survint. Elle le retourna quelque temps avec le bout de sa sandale, et l'esclave fut ébahie de son insensibilité. La fille d'Hamilcar ne prolongeait plus ses jeûnes avec tant de ferveur. Elle passait des journées au haut de sa terrasse, les deux coudes contre la balustrade, s'amusant à regarder devant elle. [...] Elle aurait voulu, malgré sa haine, revoir Mâtho³²⁰.

Tranquillité et insensibilité viennent suite à la désillusion de la sacralité présumée du zaimph, un mythe qu'elle détrône en allant à la rencontre de Mâtho. Son esprit s'aiguisé et elle prend conscience de sa réalité de femme.

Le troisième indice de l'âge des femmes est l'activation de la mémoire et la réactivation des souvenirs de la jeune femme. Dans un article sur l'Orient-souvenir chez Flaubert, Sarga Moussa³²¹ insiste sur la mémoire comme outil puissant de création. L'activation de la mémoire rend l'écriture plus vivante, plus forte et les images plus touchantes. De même, l'activation de la mémoire d'un personnage fictif le rend plus vrai et plus « humain ». Salammbô n'est pas qu'un être de papier qui suit la trame du récit. À la dernière scène du roman, lorsqu'elle voit Mâtho agoniser, elle se souvient de ce qu'il lui a inspiré : la transformation en femme. Comme

³¹⁹ *Ibid.*, Gisèle Séginger, « Dossier », *Chapitre explicatif de Salammbô*, p. 440.

³²⁰ Flaubert, *S*, p. 306.

³²¹ Sarga Moussa, « L'Orient-souvenir. Le surgissement du passé autobiographique dans le périple méditerranéen de Flaubert », *Flaubert* [en ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 13 février 2020.

si, en éveillant sa mémoire, elle se souvient de sa vraie nature de femme libre avant que les mythes forgés autour d'elle ne l'emprisonnent dans des conceptions brumeuses. Le moment où elle aperçoit Mâtho agonisant est un moment de prise de conscience³²² comme le relève l'auteur dans le texte. Mais ce moment sera analysé plus en profondeur lorsqu'il s'agira de l'échange symbolique de la mort entre Salammbô et Mâtho dans l'âge démocrate.

Vico parle des âges des nations comme fondement et origine du droit humain, mais quand il évoque les femmes dans l'Antiquité il les définit comme des esclaves : « les épouses étaient destinées, comme par une nécessité de nature, à faire des enfants ; pour le reste elles étaient traitées en esclaves, comme c'est la coutume dans de nombreuses parties du monde³²³. » Me basant sur cette affirmation, je pose le postulat que Salammbô, en constatant l'inégalité entre les hommes et les femmes dans l'âge des dieux et l'âge des héroïnes, réalise que seule l'acceptation de sa réalité de femme lui donne le choix de pouvoir échapper au carcan de la divinité et de l'héroïsme dans lesquels elle n'est qu'un objet d'échange. Dans l'âge des femmes, elle se libère de son élévation factice et illusoire.

Dans le roman, l'auteur a établi dès le début une sorte de dualité entre Tanit et Moloch, deux divinités puissantes de Carthage, incarnées par les deux personnages Salammbô et Mâtho. Finalement, c'est Salammbô qui l'emporte sur le plan politique. Voyant Mâtho lapidé par les Carthaginois et recouvert de sang, s'avançant vers elle, elle prend subitement conscience de son amour pour l'ennemi de Carthage, et comprend que de l'avoir vaincu, elle n'a pas triomphé ; elle sauve Carthage, mais elle se sacrifie elle-même en niant son amour pour Mâtho. C'est ainsi qu'en revenant à elle, en tant que femme sensible et aspirant à la Liberté, elle ne peut survivre

³²² Flaubert, S., « [...] et la conscience lui surgit, de tout ce qu'il avait souffert pour elle », p. 376.

³²³ Giambattista Vico, *op. cit.*, p. 340.

à la mort de Mâtho, elle se donne la mort en silence et avec dignité, refusant ainsi d'épouser Narr'Havas, l'homme qu'elle n'aime point.

Dans le roman de Flaubert, le lecteur a l'impression que pour Salammbô le fait d'aller contre son cœur, en suivant le courant des traditions et le bien de la communauté, constitue un acte de bravoure et d'héroïsme. Salammbô a beau être une princesse de rang élevé, elle aspire à bien plus. Sa façon de se montrer sous une facette d'oratrice et de meneuse au premier chapitre révèle une volonté de se mettre au premier plan. Elle reste toutefois dans une situation subalterne et elle ne peut accéder à un rang d'héroïne. En suivant le prêtre, elle devient une sorte d'héroïne qui sauve le zaïmph de Carthage et prouve à son père qu'elle est capable de contribuer à la victoire de sa patrie. Elle cache toutefois à Hamilcar que c'est le prêtre qui l'y a poussée et lui cache aussi qu'elle a cédé au désir charnel et à « l'amour des hommes » pour pouvoir amadouer le chef des Barbares, l'endormir et voler le zaïmph.

Elle aurait voulu, malgré sa haine, revoir Mâtho. De tous les Carthaginois, elle était la seule personne, peut-être, qui lui eût parlé sans peur. Souvent son père arrivait dans sa chambre. Il s'asseyait sur les coussins et il la considérait d'un air presque attendri, comme s'il eût trouvé dans ce spectacle un délassement à ses fatigues. Il l'interrogeait quelquefois sur son voyage au camp des Mercenaires. Il lui demanda si personne, par hasard, ne l'y avait poussée ; d'un signe de tête, elle répondit que non, tant Salammbô était fière d'avoir sauvé le zaïmph.

Mais le suffète revenait toujours à Mâtho, sous prétexte de renseignements militaires. Il ne comprenait rien à l'emploi des heures qu'elle avait passées dans la tente. En effet, Salammbô ne parlait pas de Giscon ; car les mots ayant pour eux-mêmes un pouvoir effectif, les malédictions que l'on rapportait à quelqu'un pouvaient se tourner contre lui³²⁴.

³²⁴ Flaubert, *S.*, p. 307.

En psychanalyse, Freud assimile le principe du plaisir à la pulsion de mort³²⁵. Cette ambivalence de la passion est expliquée dans un article de Claude Cloës³²⁶, où la passion s'avère être le lieu partagé de deux sentiments opposés :

L'ambivalence ou hainamoration selon Lacan, désigne la simultanée de deux sentiments opposés à l'endroit d'un objet ou d'une situation, classiquement l'amour et la haine. Rappelons que pour la psychanalyse, la haine est première par rapport à l'amour et l'ambivalence découle de cette haine originaire.

Les deux amants s'attirent et se rejoignent dans la passion et dans la mort. Le roman se clôt sur la mort des deux héros : Salammbô se suicide en voyant Mâtho subissant une mort atroce. Dans le texte, un passage illustre parfaitement l'idée d'attraction jusque dans la mort :

Bientôt, toutes les choses extérieures s'effaçant, elle n'avait aperçu que Mâtho. Un silence s'était fait dans son âme, — un de ces abîmes où le monde entier disparaît sous la pression d'une pensée unique, d'un souvenir, d'un regard. Cet homme qui marchait vers elle l'attirait. (...) et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle. Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces ; elle avait soif de les entendre ; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus³²⁷.

La femme, qui était l'objet convoité, devient le Sujet. Les fonctions s'inversent : Mâtho devient objet puisqu'il n'existe qu'à travers le regard que Salammbô porte sur lui. Pour Lacan, qui élabore dans ses *Écrits* un schéma de la psyché de l'homme, la femme n'existe pas, elle n'est que l'objet convoité. Si l'on étudie de près cette scène où Mâtho s'avance vers la mort, où il n'est vivant que dans la mémoire de la princesse, on a l'illustration d'un bouleversement du schéma de Lacan : c'est la femme qui est le sujet et l'homme n'est que l'objet. Mâtho est plus vivant que jamais pour Salammbô lorsqu'il n'est plus qu'une larve humaine sanglante.

³²⁵ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Traduction de l'Allemand par Dr S. Jankélévitch en 1921, revue par l'auteur. Document produit en version numérique Gemma Paquet, [En ligne], <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund_2/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_pla_isir.html>, consulté le 17 décembre 2018, p. 40-41.

³²⁶ Claude Cloës, «Les racines inconscientes de l'ambivalence dans la passion : la haine originaire», *Cahiers de psychologie clinique* 2007/2, n° 29, p. 123-132.

³²⁷ Flaubert, S., p. 376.

2. LA DÉSACRALISATION DU ZAÏMPH

Lorsque Mâtho vole le voile sacré, tout le monde à Carthage pense que la simple vue du zaïmph suffit pour frapper n'importe quel mortel d'une malédiction imminente : « Comment reprendre le voile ? Sa vue seule était un crime ; il était de la nature des Dieux et son contact faisait mourir³²⁸ ». Les Carthaginois, et Salammbô la première, pensent que le zaïmph, voile de Tanit, protège Carthage. Salammbô est en plein âge de la déesse. Avec l'aide de Spendius, Mâtho entre dans le temple de Tanit, vole le zaïmph et sort au vu et au su des Carthaginois ahuris, il enfile sur ses épaules le manteau de la déesse en traversant Carthage sans qu'un seul Carthaginois ne puisse le lui enlever, paralysés par la peur de le toucher et d'être frappés par la malédiction de Tanit.

Flaubert laisse au lecteur et aux personnages le temps de réaliser que cette peur des Dieux les a handicapés, que le mythe n'opère pas sur le réel, que les dieux n'ont de place que dans l'esprit de ceux qui y croient et que Mâtho les a dépassés parce qu'il n'a pas cet handicap : la peur d'une malédiction divine. Même s'il craint les dieux et est habité par l'esprit de Moloch, il agit en phase avec les principes de son âge des héros. Il a été chercher le zaïmph, laissant la peur à ceux qui sont gouvernés par l'esprit de Tanit, par le principe féminin. Cependant, quoique cet acte de transgression ait choqué les Carthaginois, il n'a rien enlevé encore à la puissance de Tanit. Cet acte passe pour une calamité capable d'attirer la malédiction sur Carthage, puisqu'elle n'est plus protégée par son voile, complètement exposée aux ennemis.

Salammbô est déçue, après le vol du zaïmph, de constater que personne ne sauvera Carthage, il lui faut plus de savoir et de courage afin de pouvoir reconquérir ce qui a été volé dans le temple de Tanit. Elle demande conseil à Schahabarim qui l'exhorte à aller chercher le

³²⁸ *Ibid.*, p. 146.

zäïmph elle-même. Celle qui était inaccessible finit par descendre de son piédestal et s'enhardir. Elle part à la conquête du zäïmph à travers monts et vallées. Encore une fois, elle se heurte au désir masculin. Elle découvre l'amour charnel, mais reste attachée à sa patrie, lorsque Mâtho lui demande de s'enfuir et de tout quitter, elle n'entend rien. De retour à Carthage, elle est accueillie comme une salvatrice, mais sans les honneurs qui reviennent aux héros, elle fait l'objet de doutes et d'accusations, de la part de son père surtout.

Toutefois, Salammbô qui, en allant récupérer le zäïmph, réalise la première que le voile de Tanit n'a rien de sacré, qu'aucune malédiction ne risque de s'abattre sur elle, ou sur Mâtho, commence à se rendre compte de la fragilité des âges de la déesse et de l'héroïne. Il semble, à en croire ses exhortations pour partir, que le prêtre de Tanit est celui qui connaît la fragilité de la croyance et son caractère illusoire. D'ailleurs, il n'hésite pas à délaisser Tanit et à se vouer au dieu Moloch à fin du roman. La religion donne la possibilité au prêtre de compenser sa faiblesse en gouvernant les esprits par la peur, il réussit à maîtriser et guider la force de Salammbô, dans la direction voulue : sauver Carthage en risquant de perdre une femme. Schahabarim, qui semble être un grand sage, semble du même avis que la foule qui voit la femme comme un être inférieur à l'homme et un objet qu'il peut employer en cas de besoin. Quand il l'exhorte à partir sauver le zäïmph, il se disait « qu'importe le destin d'une femme devant le sort de Carthage³²⁹. » Il souffle cette idée à Salammbô en l'encourageant à aller récupérer elle-même le zäïmph et à triompher de Mâtho par la chair, en se soumettant à son désir : « Schahabarim se mordait les lèvres. Il cherchait quelque phrase, un détour. 'Si tu dois mourir, ce sera plus tard, dit-il, plus tard ! Ne crains rien ! Et quoi qu'il entreprenne, n'appelle pas ! Ne t'effraye pas ! Tu seras humble, entends-tu, et soumise à son désir qui est l'ordre du ciel³³⁰ ! » Et Salammbô obéit. Mais

³²⁹ Flaubert, *S.*, p. 256.

³³⁰ *Ibid.*, p. 252.

après son retour avec le Zaïmph, « par une contradiction inconcevable, il ne pardonnait pas à la jeune fille d'avoir suivi ses ordres ; - Schahabarim avait tout deviné — et l'obsession de cette idée avivait les jalousies de son impuissance. Il l'accusait d'être la cause de la guerre³³¹. » Elle avait goûté au plaisir charnel et donc il l'accuse d'avoir obéi aux désirs du Barbare, l'héroïne lui semble comme déçue de son piédestal presque divin. Aussi chaste et élevée fut-elle, elle a fini par être ravie à elle-même et à ses aspirations spirituelles. Elle succombe aux plaisirs charnels sous un prétexte religieux, son union sexuelle avec Mâtho est assimilée à un sacrifice héroïque.

Mais si Mâtho a été le premier à enlever le voile de la déesse, c'est Salammbô qui le fera tomber carrément de l'imaginaire sacré, il ne sera qu'un objet d'ornement et un prétexte pour la rencontre des deux amants. Lorsque Salammbô, figure humaine de Tanit à Carthage, décide de partir à la recherche du zaïmph, l'influence de Tanit quitte aussi Carthage. Simultanément elle entre dans l'âge des héroïnes par l'action conquérante. Ainsi, lorsque Salammbô glisse sous la tente de Mâtho, se donne à lui pour trouver le moyen de reprendre le voile de Tanit, elle croit encore que cette union a lieu par l'ordre des dieux. Les principes distincts qui gouvernent les deux âges, déesse et héroïne, tourbillonnent encore dans l'esprit de Salammbô. Elle ne réalise que plus tard que par son action, elle ôte à Tanit tout son pouvoir et son emprise. Ainsi elle se rend compte que Tanit est plus faible qu'une femme puisqu'elle ne peut sauver elle-même son voile sacré, et que l'histoire de la malédiction est une pure invention. Le voile sacré perd toute sa sacralité et n'est plus qu'un morceau de tissu artistiquement garni de pierres précieuses. Le voile de la déesse devient un objet qui unit les deux amants (d'ailleurs cette scène a déjà fait couler beaucoup d'encre, notamment dans la critique de Gisèle Séginger mentionnée dans ce

³³¹ *Ibid.*, p. 306.

chapitre). Un passage dans le texte montre comment Salammbô, en opérant la désacralisation du voile de Tanit, a mené à la déchéance de la Déesse.

Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient ; en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaïmph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine³³².

À la fin du roman, dans le chapitre « En campagne », Salammbô est huée par la foule qui cherche à se venger d'elle.

[Tanit], la Rabbet, n'ayant plus son voile, était comme dépouillée d'une partie de sa vertu. Elle refusait la bienfaisance de ses eaux, elle avait déserté Carthage ; c'était une transfuge, une ennemie. [...] Tous les malheurs venaient donc de la perte du zaïmph. Salammbô y avait indirectement participé ; on la comprenait dans la même rancune ; elle devait être punie. La vague idée d'une immolation bientôt circula dans le peuple. [...] Tous les jours des hommes que l'on ne connaissait pas envahissaient les jardins de Mégara ; les esclaves, tremblant pour eux-mêmes, n'osaient leur résister. Cependant, ils ne dépassaient point l'escalier des galères. 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 lune³³³.

Le renversement de Tanit signifie le renversement du statut de Salammbô à Carthage et le début d'un nouvel âge : l'âge d'une mortelle qu'il faut sacrifier et immoler aux dieux.

3. DE VELLÉDA À SALAMMBÔ : LE SUICIDE COMME LIBÉRATION

Au début du roman et dans sa relation avec son père, Salammbô est une sorte de Velléda sans volonté, elle obéit aux règles strictes et aux traditions. Flaubert écrit dans une lettre à Sainte-Beuve, « C'est une sorte de Velléda. [...] C'est une maniaque, Une espèce de Sainte Thérèse³³⁴ ! ». La comparaison que fait Flaubert entre Salammbô et Velléda est révélatrice de plusieurs points communs mais aussi de points de divergence entre l'attitude des deux femmes.

³³² *Ibid.*, p. 268.

³³³ *Ibid.*, p. 243.

³³⁴ Flaubert, *Correspondance*, lettre de Flaubert envoyée à Sainte-Beuve, publiée en décembre 1862 dans *Les Nouveaux-Lundis*.

Toutes les deux se sont offertes à des ennemis de leur patrie, toutes les deux ont prévu des évènements qui sont arrivés par la suite et ont eu elles-mêmes des rôles importants dans des guerres, toutes les deux sont considérées comme des femmes profondément mystiques. Cependant, la façon dont elles annoncent leur suicide est totalement différente : Salammbô le fait en silence, tandis que Velléda est explicite, plus courageuse. C'est ce qu'on peut lire dans le chapitre de Chateaubriand, dans la partie sur Velléda, qui montre que Salammbô a bien été inspirée à Flaubert par ce personnage à la fois littéraire et mythique faisant partie de la culture occidentale. On remarque plusieurs ressemblances avec le personnage de Salammbô :

Velléda n'avait point trouvé son père. Elle avait appris qu'il assemblait les gaulois pour venger l'honneur de sa fille. La druidesse voit qu'elle est trahie, et connaît toute l'étendue de sa faute. Elle vole sur les traces du vieillard, arrive dans la plaine où se donnait le combat fatal, pousse ses chevaux à travers les rangs, et me découvre gémissant sur son père étendu mort à mes pieds. Transportée de douleur, Velléda arrête ses coursiers, et s'écrie du haut de son char :
" Gaulois, suspendez vos coups. C'est moi qui ai causé vos maux, c'est moi qui ai tué mon père. Cessez d'exposer vos jours pour une fille criminelle. Le romain est innocent. La vierge de Sayne n'a point été outragée : elle s'est livrée elle-même, elle a violé volontairement ses vœux. Puisse ma mort rendre la paix à ma patrie !"
Alors, arrachant de son front sa couronne de verveine, et prenant à sa ceinture sa faucille d'or, comme si elle allait faire un sacrifice à ses dieux :
"Je ne souillerai plus, dit-elle, ces ornements d'une vestale !"
Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré : le sang jaillit. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage, et qui s'endort fatiguée au bout du sillon, Velléda s'affaisse sur le char ; la faucille d'or échappe à sa main défaillante, et sa tête se penche doucement sur son épaule. Elle veut prononcer encore le nom de celui qu'elle aime, mais sa bouche ne fait entendre qu'un murmure confus : déjà je n'étais plus que dans les songes de la fille des Gaules, et un invincible sommeil avait fermé ses yeux³³⁵.

Comme Velléda, Salammbô fait face à une croyance qui s'écroule, à un amour perdu, et à des contraintes sociales auxquelles elle ne peut adhérer, compte tenu de la pureté de ses sentiments qui ne sont pas sujets à la négociation, préfère se libérer elle-même en se donnant la mort. Devant la mort, tout prend sens dans l'esprit de l'héroïne. Flaubert, à travers la forme du récit,

³³⁵ François-René Chateaubriand, *Les martyrs*, Livre X, « La mort de Velléda », [en ligne], <
<https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/musagora/mondes-antiques-mondes-modernes/bardes-devins-et-druides/les-druidesses/la-mort-de-velleda-chateaubriand-les-martyrs-livre-x/>>, page consultée le 5 mars 2018.

renvoie la femme à l'image d'Ève, la tentatrice dans la Bible, et montre que Salammbô avait annoncé cette perte de Mâtho depuis le début du roman. La première scène où Salammbô apparaît à la foule des Mercenaires est sur la terrasse, et le roman se clôt sur la même position des deux héros, Salammbô est sur la terrasse de son palais et Mâtho est dans la foule, lapidé et en sang. Leur rencontre première est inaugurée par un geste de Salammbô qui tend la coupe de vin en or à Mâtho, l'entraîne vers elle dans une tentation mortelle qui les mènera tous deux à leur perte : « Mâtho le libyen se penchait vers elle. 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. 'Bois !' dit-elle. Il prit la coupe et la portait à ses lèvres³³⁶. » Lorsque l'héroïne offre à Mâtho un long jet de vin dans une coupe d'or, l'auteur ne laisse pas le lecteur indécis sur ce geste, il précise par la bouche d'un gaulois : « Lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche³³⁷. » Flaubert annonce l'union sexuelle future des deux protagonistes dès leur première rencontre, et suggère au lecteur que le mysticisme de la jeune vierge ne devrait pas le tromper ; elle a une autre face cachée, celle de la femme séductrice. À la fin du roman, Salammbô boit le contenu d'une coupe et tombe raide morte. La femme ne peut plus parler que par son silence, un silence morbide dans lequel elle peut rejoindre enfin Mâtho.

Salammbô se leva [...] avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes — et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit³³⁸.

La mort artificielle des deux héros (par opposition à la mort naturelle) s'inscrit dans ce que Baudrillard appelle « un rituel symbolique d'échange³³⁹ ». Une passion ardente et non-

³³⁶ Flaubert, *S.*, p. 73

³³⁷ *Ibid.*, p. 74.

³³⁸ *Ibid.*, p. 377.

³³⁹ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 252.

conforme aux normes de la société ne peut que tendre vers la mort, dans le sens artificiel et sacrificiel du terme. Jean Baudrillard commente dans son ouvrage *L'échange symbolique et la mort* : « C'est cette artificialité de la mort qui permet, à l'égal du sacrifice, son redoublement esthétique dans l'imagination, et la jouissance qui en découle³⁴⁰ ». Dans son ouvrage sur *Les Passions*, Frédéric Rognon accentue cette importance de la mort en affirmant que : « L'union des amants tend donc désespérément à la fusion, à l'abolition des limites entre les êtres. C'est pourquoi la passion amoureuse frôle et appelle la mort, désir de meurtre ou suicide : la mort est le seul vrai retour à la continuité de l'être³⁴¹. »

Salammbô est destinée depuis son jeune âge à une alliance favorable pour que son père renforce sa politique et son pouvoir. Dans la dernière scène, elle semble rejoindre Mâtho par amour, mais aussi, pour échapper sciemment à la possession qui s'annonce à travers le geste de son mari : « Narr'Havas, enivré d'orgueil, passa son bras gauche sous la taille de Salammbô, en signe de possession ; et, de la droite, prenant une patère d'or, il but au génie de Carthage³⁴². » Salammbô, qui épuise d'abord les actes héroïques, par la parole et par l'action, passe à l'acte de suicide pour se libérer. Ainsi, le moment M recherché par le Sujet, et qui pour Lacan symbolise le moment de la jouissance ultime, serait atteint par Salammbô devant sa prise de conscience qu'elle a causé la mort de Mâtho :

Il arrive juste au pied de la terrasse. Salammbô était penchée sur la balustrade ; ces effroyables prunelles la contemplaient, et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle. Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces ; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre ; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus. Salammbô, presque évanouie, fut reportée sur son trône par les prêtres s'empressant autour d'elle. Ils la félicitaient ; c'était son œuvre. Tous battaient des mains et trépignaient, en hurlant son nom³⁴³.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 252.

³⁴¹ Frédéric, Rognon, *Les passions*, Paris, Hatier, 2008, p. 78-79.

³⁴² Flaubert, *S.*, p. 377.

³⁴³ *Ibid.*, p. 376.

Cette prise de conscience face à son œuvre cruelle l'amène à se suicider intérieurement en tuant une à une les facettes d'une femme passive ayant hérité des mythes et des légendes d'héroïnes mystiques et mythiques, servant essentiellement sa patrie. Le suicide laissera place à de nouvelles perceptions modernes et une nouvelle représentation de la femme orientale active et assumée. Et comme le dit Schahabarim, qui porte la voix de Flaubert, « qu'importe le destin d'une femme devant le sort de Carthage », Flaubert, à travers la mort de Salammbô montre que le suicide d'une héroïne importe peu quand il s'agit du sort de la femme orientale vouée à la vie passive et au suicide intérieur qui se traduit par le renoncement à ses propres désirs et à sa voix. Dans de récentes études en psychologie, John Leach³⁴⁴ évoque la mort intérieure comme un suicide que l'on s'inflige en renonçant à ses désirs, ses rêves et sa motivation. Dans le même ordre d'idées, le suicide intérieur de Salammbô dans le dernier chapitre est perceptible dans l'étouffement de son cri, sa voix n'est autorisée et tolérée qu'au service de Carthage, comme démontré au début de ce chapitre. Lorsqu'à la fin elle revoit les images de Mâtho en amant et amoureux, elle se rend compte qu'elle doit étouffer sa voix et ses émotions pour ne pas déplaire à la foule.

Dans sa quête de liberté, Salammbô, femme orientale, se retrouve entre un suicide et un autre, dans une série de suicides qui mènent à la fin au suicide final et concret. Cependant, Flaubert ne donne pas d'explication concrète dans le récit au suicide de Salammbô. Au début, la Salammbô mystique et spirituelle face à sa désillusion de Tanit, se suicide, précipitée par le prêtre de Tanit. Lorsqu'exhortée par Schahabarim à aller dans le camp des Mercenaires, pour sauver le voile de Tanit, elle prend peur :

Mais si la Rabbet triomphait, si le zaïmph était rendu et Carthage délivrée, qu'importe la vie d'une femme ! pensait Schahabarim. D'ailleurs, elle obtiendrait peut-être le voile et

³⁴⁴ John Leach, *Survival Psychology*, Londres, Palgrave Macmillan, 1994.

ne périrait pas ? [...] « Es-tu prête ? S'écria Schahabarim, ou leur as-tu recommandé de dire à ton père que tu l'abandonnais ³⁴⁵ ?

Elle cherche refuge dans le symbole de sa croyance, et veut tirer des augures de son Python noir, mais celui-ci annonce la métamorphose qui allait suivre :

Schahabarim, en parlant de celui-là, ne disait-il pas qu'elle devait vaincre Moloch ? Ils étaient mêlés l'un à l'autre ; elle les confondait ; tous les deux la poursuivaient. Elle voulut connaître l'avenir et elle s'approcha du serpent, car on tirait des augures d'après l'attitude des serpents. La corbeille était vide ; Salammbô fut troublée. Elle le trouva enroulé par la queue à un des balustres d'argent, près du lit suspendu, et il s'y frottait pour se dégager de sa vieille peau jaunâtre, tandis que son corps tout luisant et clair s'allongeait comme un glaive à moitié sorti du fourreau. Les jours suivants, à mesure qu'elle se laissait convaincre, qu'elle était plus disposée à secourir Tanit, le Python se guérissait, grossissait ; il semblait revivre³⁴⁶.

Le choix du serpent n'est pas anodin. Changer de peau, faire peau neuve avant d'agoniser, est à rapprocher du changement cyclique en trois âges que traverse l'héroïne. Flaubert se sert du serpent pour aider le lecteur à « tirer des augures » pour connaître la prochaine étape de la transformation de Salammbô.

Conclusion

« Les paroles ont un pouvoir effectif³⁴⁷ », écrit Flaubert. On retrouve dans le récit cette affirmation d'un Flaubert conscient du pouvoir des mots pour créer une réalité ou la modifier. Son roman s'ouvre sur une scène d'une quiétude apaisante suivie du chaos le plus extrême, puis entre en scène l'héroïne qui rétablit par ses paroles et ses chants le calme parmi les mercenaires. La parole de Salammbô semble, le temps d'une scène, avoir un pouvoir effectif à calmer les ardeurs, mais le chaos reprend et ses paroles s'évanouissent. La force de la représentation de Flaubert réside en la transformation d'âge en âge vers une libération de tout l'artifice qui fige la femme orientale dans une image de beauté étincelante et qui rend sa voix et ses actes

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 250.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 251.

³⁴⁷ Flaubert, S., p. 307

inaudibles et invisibles. Salammbô passe d'une voix aux allures mystiques à une action militaire qui change le sort de Carthage. Cette évolution du personnage incarne la représentation aristotélicienne évoquée par Tortonese qui se fait à travers le devenir du personnage qui imite la réalité du devenir éternel de l'Homme et des nations, comme évoquée par Vico. Si l'on se fie à *L'Homme en action*, et aux analyses présentées dans ce chapitre, il appert que Flaubert se rapproche beaucoup plus que Gautier de la modernité en maîtrisant une représentation en *diégésis*, faisant apparaître : « la ressemblance entre le devenir de la narration et le devenir de la réalité, autrement dit entre les réseaux de rapports, des liens de cause à effet³⁴⁸. » Un exemple concret qui permet de comprendre ce lien de causalité dans la représentation des personnages féminins et de leurs actions réside dans la dernière phrase du roman dans laquelle le narrateur explique que Salammbô meurt parce qu'elle a osé toucher au voile sacré de la déesse Tanit. Tandis que chez Gautier, Schéhérazade meurt décapitée. Sans donner la raison de cette mise à mort, le narrateur de « La Mille et deuxième nuit » rapporte une fin arbitraire qui laisse les portes ouvertes à toute interprétation.

En analysant *Salammbô* au prisme de la théorie cyclique de Vico, il est évident que l'histoire personnelle du personnage mise en exergue par Flaubert renverrait à l'Histoire de Carthage racontée à travers ses mythes et légendes, ses superstitions et son génie, ses transformations en trois âges et son agonie. Ce que boit Mâtho de la main de Salammbô n'est que l'élixir qui le mène à son tour dans le tourbillon des trois âges du personnage féminin enchanteur. Mâtho devient à la fois une incarnation du dieu Moloch, à travers le regard de Salammbô qui le divinise dans un premier temps, il succombe aux superstitions et ne sait plus à quelle déesse se vouer, puis se transforme en un héros de guerre, craint dans les deux camps,

³⁴⁸ Paolo Tortonese, *L'Homme en action : La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 178.

avant de se réduire à son humanité en se laissant submerger par ses émotions lors de la rencontre sous la tente avec Salammbô. Et pour clore son destin en trois âges, il est réduit enfin à une forme sanglante, une larve humaine qui agonise sous les yeux horrifiés de Salammbô qui comprend en le voyant le sort auquel elle a voué ce pauvre barbare, et le sort auquel Carthage sera vouée.

Salammbô suit la logique du bovarysme, et Flaubert y ajoute une nuance qui la différencie d'Emma Bovary : elle a non seulement préféré un barbare à un roi (le roi des Numides), mais elle a refusé de lui donner le privilège de la « posséder ». Elle reste en ce sens proche de Tahoser de Gautier qui a préféré Poëri au Pharaon. Mais fidèle à son esthétique de l'agonie, Flaubert ajoute le suicide comme touche finale et renverse la situation, Salammbô devient maîtresse de son sort en se dérochant à celui prévu par son père. Gustave Flaubert transforme la femme orientale passive, sans ambitions, en une femme capable de renverser la situation d'une société. Elle devient capable de renverser son rapport à l'homme et devenir sujet (tel qu'exprimé dans le passage où Mâtho n'existe qu'à travers le regard de Salammbô) et de lui donner la possibilité d'enlever la vie à des facettes d'elle-même dont elle a hérité.

Avec Saïd, on convient que l'Orient inventé par l'Occident comporte tout ce que ce dernier n'est pas. L'Orient méditerranéen est pour l'Occident du XIX^e siècle, une forme archaïque et refoulée de lui-même. Cette opposition à tout prix peut être un danger, car elle rend la vision aveugle sur les points positifs, puisque la femme en Orient n'est pas ce qu'en ont fait Gautier et Flaubert, une figure mythique, archaïque, une vision qui se propage encore aujourd'hui dans les discours médiatiques et populaires sur la femme d'Orient. La femme orientale ne ressemble guère à celle représentée par Flaubert ni à celle que Gautier expose dans son œuvre. Lire Flaubert aujourd'hui, à travers la théorie de l'évolution en trois âges, peut ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation et mener à des questionnements nouveaux. Ainsi est-il

primordial de voir que cette femme orientale représentée par Flaubert porte en elle le changement : l'agonie des civilisations anciennes est une nouvelle naissance pour d'autres nations. Cela suggère que la femme orientale doit descendre de son piédestal fait de mythes et de mysticisme entouré des chaînes du patriarcat. Elle peut, par sa volonté et ses actions, se débarrasser strate par strate de ses vieux haillons tissés de mythes et de traditions, pour découvrir la femme en elle. Rompre donc avec toutes les prédestinations auxquelles on l'assigne : déesse, héroïne, femme idéale, et j'en passe, pour devenir ce qu'elle est, en creusant au plus profond de son être.

Peut-être qu'Isabelle Eberhardt, ayant fait l'immersion en Orient, montre des femmes moins stéréotypées. Le suicide, par exemple, exposé par Flaubert, est perpétué par les œuvres d'Eberhardt, mais ses raisons et ses causes sont expliquées par les faits, non pas par les mythes. La misère humaine est plus palpable et les mythes moins encombrants, même si Flaubert se réfugie dans les mythes d'Orient et d'Occident non pas pour montrer la dichotomie qui oppose ce monde à l'autre, mais plutôt pour pouvoir défendre ce qu'on évite de prôner au XIX^e siècle, à savoir, le pouvoir intellectuel de la femme et sa capacité à changer les choses.

Cependant, tout comme Gautier, il croit beaucoup plus aux mots pour changer, au pouvoir de l'écriture, à son pouvoir d'écrivain à remodeler l'imaginaire, à absorber des images et les transmettre dans un style artistique, qu'il ne croit en l'expérience empirique motivée par une authentique curiosité de voir les choses et les cultures comme elles sont, sans clichés et sans jugements. Mais ce que Flaubert semble professer pour changer les choses, il ne l'a réussi qu'à moitié, et ses mots peuvent très bien décrire sa propre posture en tant qu'auteur masculin :

Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes [ou femmes³⁴⁹] peut-être. Il faut pourtant

³⁴⁹ Je souligne.

que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. Le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour *tout* et pour *tous*, afin de les comprendre et de les décrire. Nous manquons de science, avant tout ; nous pataugeons dans une barbarie de sauvages : la philosophie telle qu'on la fait et la religion telle qu'elle subsiste sont des verres de couleurs qui empêchent de voir clair parce que : 1° on a d'avance un parti pris ; 2° parce qu'on s'inquiète du pourquoi avant de connaître le comment ; et 3° parce que l'homme rapporte tout à soi. 'Le soleil est fait pour éclairer la terre.' On en est encore là³⁵⁰.

Gautier et Flaubert en sont encore là malheureusement, bien qu'ils aient fait un travail monumental sur le plan artistique, se distinguant de leurs contemporains, mais tous deux ont fait de l'invention pure basée sur un savoir livresque et historique sans oser faire l'immersion totale dans la culture. D'ailleurs, je n'invente rien en disant que tous recherchent une forme d'exotisme extravagante en cet Orient antique imaginaire. La femme orientale, clé de leur esthétique et éthique, est aussi recherchée pour son corps considéré comme le lieu de tous les exotismes, c'est Gautier lui-même qui s'en vante en s'adressant aux Goncourt :

Il y a deux sens de l'exotisme. Le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, de l'Inde, des femmes jaunes, vertes, etc. Le second, qui est plus raffiné, une corruption suprême, c'est le goût de l'exotisme dans le temps. Par exemple, voilà Flaubert, il voudrait baiser à Carthage ; vous, vous voudriez la Parabène ; et moi rien ne m'exciterait comme une momie³⁵¹.

Si Flaubert connaît par cœur l'architecture des temples de Tanit, les formes de sa statue, les rites qui lui sont voués, connaît-il par exemple l'héritage païen de la Tanit populaire dans la culture de la Tunisie de son temps ? Connaît-il les rites entourant les traditions de mariage ayant persisté de la Tanit antique dans la culture moderne des Tunisiens de son temps ? S'est-il hasardé à vivre l'expérience orientale comme l'a fait par exemple une écrivaine de l'étoffe d'Eberhardt ?

Peut-être que la plume d'Isabelle Eberhardt saura montrer les dilemmes de façon moins pittoresque et plus simple. Une écrivaine qui fait une immersion dans la culture nord-africaine

³⁵⁰ Flaubert, *Correspondance*, Rouen, Éd. D. Girard et Y. Leclerc, 2003., Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 12 décembre 1857, p. 812.

³⁵¹ Colette Juilliard, *Imaginaire et Orient, l'Écriture du Désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 84.

et qui reste proche des réalités de la femme algérienne, une voyageuse qui n'a pas ces fantasmes, qualifiés par Gautier de « corruption suprême », pourra donner dans ses fictions une représentation moins stéréotypée de la femme orientale au XIX^e siècle.

CHAPITRE III

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ORIENTALE CHEZ

ISABELLE EBERHARDT

« Après tout je n'étais qu'une étrangère, une vagabonde, sans papiers, sans identité, sans bagages, venant du Néant et allant vers l'Inconnu³⁵². »

Tahar Ben Jelloun

On a souvent assimilé Isabelle Eberhardt à Arthur Rimbaud, certains sont même allés jusqu'à dire qu'elle était sa fille illégitime. Mais qu'ont-ils donc en commun, ces deux créateurs de génie ? Certainement pas le sang, mais peut-être partagent-ils cet attrait du désert symbolisant l'infini, l'absence de limites et la liberté, mais aussi un attrait pour l'anarchisme, à l'origine de cette quête de liberté qui les rapproche³⁵³. D'après les critiques d'Eberhardt, l'auteure dite nomade reçoit durant son enfance une éducation libertaire de la part de son tuteur légal, Alexandre Trophimowsky, qui est un disciple de Bakounine. Si chez Gautier et Flaubert l'âge des femmes est caractérisé par cette quête de liberté et d'amour pur, il se distingue chez Eberhardt par une volonté d'amener à égalité les hommes et les femmes, non seulement face à

³⁵² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Éditions du Seuil, 1987, p. 94.

³⁵³ Patrick Shindler, *Arthur Rimbaud: L'anarchiste inachevé*, Paris, Monde Libertaire, 2001.

l'amour, à la mort, mais de manière générale face à leur condition humaine. C'est une quête dont Eberhardt retrouve l'écho et la référence d'abord dans son éducation et plus tard dans les fondements de la doctrine soufie. La jeune Isabelle est élevée comme étant l'égale de ses frères, en marge des codes genrés, et c'est probablement cette éducation loin des normes traditionnelles qui explique bon nombre de ses aspirations et de ses principes libertaires peu communs parmi les femmes de son époque³⁵⁴. En se convertissant à l'islam, elle choisit de suivre le mouvement soufi, qui considère les hommes et les femmes comme des êtres égaux face au Créateur. Cette perspective est approfondie et étayée dans ce chapitre.

D'autres parallèles ont été établis dans de précédents travaux³⁵⁵ entre Pierre Loti et Isabelle Eberhardt et en effet, que de points communs entre eux ! D'ailleurs, elle lui fait cette dédicace dans une de ses nouvelles : « À Pierre Loti, l'auteur exquis du *Roman d'un Spahi* et d'*Aziyadé*, très humblement³⁵⁶ ». Entre Loti et Eberhardt, on détecte le même attrait pour l'Orient et les mêmes procédés employés pour s'immiscer dans cette culture : tous les deux recourent au travestissement pour se fondre dans la masse. Cependant, entre Eberhardt et des écrivains consacrés du champ littéraire en France, notamment Gautier et Flaubert, étudiés dans les deux précédents chapitres, on n'a établi jusque-là aucun lien, du fait probablement de la différence de leurs voyages et de leurs positions radicalement différentes dans le champ littéraire. C'est en raison de cette différence qu'il peut s'avérer primordial, voire urgent, d'établir des liens entre les trois auteurs, Gautier, Flaubert et Eberhardt, et de proposer des analyses comparatives entre leurs œuvres respectives. D'ailleurs, si l'on s'intéresse à la

³⁵⁴ Christiane Chaulet Achour, « Isabelle Eberhardt (1877-1904) : Une identité dans l'altérité », *Diacritik, Livres et portraits*, 2016, [en ligne], <<https://diacritik.com/2016/12/23/isabelle-eberhardt-1877-1904-une-identite-dans-lalterite/>>, consulté le 15 novembre 2018.

³⁵⁵ Notamment l'article de Kamila Ouhibi Aitsiselmi, « Sur les Traces de Pierre Loti : Isabelle Eberhardt ou la fin de l'orientalisme », *Nouvelles études francophones*, vol. 29, n° 5, septembre 2014, p. 138-153.

³⁵⁶ Isabelle Eberhardt, Œuvres complètes, *Écrits sur le sable : Nouvelles et Roman*, « Vision du Moghreb », Paris, Grasset, 1988, p. 28.

sociologie de la littérature, on a tout intérêt à les faire dialoguer pour voir si la nature de leurs voyages, leurs liens avec les femmes orientales (présents ou absents) et leurs positions dans le champ littéraire français influence de quelque manière la représentation qu'ils font, respectivement, des femmes orientales. Dans la deuxième partie de ce chapitre, quelques analyses et quelques pistes de réflexion permettront d'établir ces liens : soit pour voir l'étendue de leur différence, soit au contraire pour découvrir des points communs insoupçonnés. En effet, là où Gautier et Flaubert considèrent l'Orient comme un objet de curiosité, comme une tendance, une source « d'exotisme dans l'espace³⁵⁷ », selon les mots de Gautier, Eberhardt, elle, adopte l'Orient comme finalité en soi. L'écrivaine russe suisse française « s'orientalise » et représente une mosaïque des femmes orientales non plus à travers des fantasmes purement artistiques, comme c'est le cas chez Gautier et Flaubert, ce dernier qui n'a connu qu'une seule Orientale, la danseuse Kuchuk-Hanem qu'il a fréquentée en Égypte ; mais plutôt à travers son propre vécu en tant que femme occidentale qui est passée de l'autre côté de la rive et a intériorisé la culture orientale en devenant musulmane, en vivant hors des circuits des « touristes » et écrivains voyageurs, et en apprenant à écrire et à parler en arabe. Elle opte pour la nouvelle qui, par sa forme concise, permet de montrer une pluralité de portraits de la vie en Afrique du Nord hors des circuits des touristes et des écrivains voyageurs ; elle montre des femmes ordinaires menant des existences parfois misérables ou périlleuses et s'écarte ainsi du cliché de l'odalisque orientale.

Dans ce chapitre, il s'agit de voir si Eberhardt introduit dans le champ littéraire quelque chose qui la distingue de ses prédécesseurs, et d'explorer des portraits de femmes à travers l'analyse de quelques-unes des nouvelles citées. L'objectif se veut donc double : d'une part, exposer les notions et les moyens par lesquels Isabelle Eberhardt raconte de manière non

³⁵⁷ Colette Juilliard, *Imaginaire et Orient, l'Écriture du Désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 84.

édulcorée les soubresauts qui, communément, caractérisent le passage d'une femme au XIX^e siècle vers l'Orient méditerranéen musulman : la recherche de la sagesse soufie, l'errance subversive, l'anarchisme et l'usage de la langue de l'autre ; et d'une autre part, dans le cadre d'un âge des femmes propre à Eberhardt, il sera question de démystifier certaines perceptions quant à la femme du colonisé longtemps stigmatisée et excessivement érotisée. Ainsi, en premier lieu, ce chapitre ne pourra se détourner des principaux enjeux sociopolitiques et religieux qui entourent le périple littéraire d'Eberhardt. Déconnectée de la cour des grands³⁵⁸, l'auteure va à l'encontre des tendances et des lois établies à cette époque-là, elle brise les obstacles et cherche à maîtriser deux visions différentes, voire opposées. C'est pourquoi j'étudierai ses œuvres au prisme de la subversion, qu'elle incarne autant par son mode de vie que dans ses écrits. La subversion, d'après la définition de Bourdieu dans *Langage et Pouvoir symbolique*³⁵⁹, se présente comme un refus de l'ordre établi et de ses agents représentatifs, doublé d'une tentative de le dénoncer afin d'offrir d'autres choix possibles, en rupture avec tout ce qui est établi et communément accepté : socialement et dans le champ littéraire français. En effet, tant au niveau du langage choisi qu'à celui des sujets abordés, Eberhardt écrit ses nouvelles sur l'Orient comme une tentative de défier tout l'ordre établi au XIX^e siècle, autant du côté occidental que celui oriental. Un passage analysant l'importance des choix linguistiques et les dimensions de la langue sera utile à la compréhension de sa position littéraire et culturelle. L'auteure passe sa vie d'adulte à voyager entre l'Europe et l'Afrique, comme elle passera une grande partie de sa vie d'auteure à voyager entre deux, voire trois cultures. Elle écrit comme elle vit : à contre-courant.

Il s'agira en même temps de comprendre la position d'ubiquité sociale que Bourdieu définit comme une position impossible à tenir, propre aux personnes qui ont un capital

³⁵⁸ Il s'agit ici des consécrateurs du champ littéraire comme Flaubert et Gautier mais aussi des tenants du champ politique en France qui orientent ce qui doit se dire, se faire et s'écrire.

³⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001, p. 188.

économique et symbolique important ou aux immatures et aux personnages romanesques qui ne croient pas d'emblée au jeu, à l'*illusio* universel. Eberhardt a pourtant ce que Bourdieu explique ainsi : « la propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme³⁶⁰. » Avant de pouvoir comprendre sa représentation de la femme orientale, il faudrait comprendre sa façon particulière de voir et de représenter l'Orient nord-africain et les concepts importants de sa condition d'auteure marginalisée, et par la même occasion poser des questionnements sur les liens entre son vagabondage et cette forme d'ubiquité sociale de marginale.

En second lieu, l'importance sera accordée à l'âge des femmes à travers la représentation de la femme maghrébine sous la colonisation française. S'il y a ici une spécification, c'est parce qu'Eberhardt a cette intelligence aiguë à saisir les spécificités qui différencient au sein d'une même société les nuances culturelles et les origines des femmes qu'elle expose. Il est vrai qu'il s'agit toujours de la femme orientale, mais sous la plume d'Eberhardt, cette femme semble s'humaniser et sortir du moule de l'odalisque orientale dont rêvent et font rêver les deux auteurs précédents. La femme orientale d'Eberhardt est maghrébine donc elle se décline sous ses différentes origines : un mélange d'Arabes, Berbères, Chaouiïa, mozabite, Juive, etc. Cette partie clora le chapitre avec une analyse du « Roman du Turco », une nouvelle qui présente un intérêt particulier pour l'étude de l'écriture féminine : avec ses deux variantes, elle permet clairement d'établir la différence entre les choix d'écriture d'Eberhardt et le choix de publication et d'édition de Victor Barrucand. La nouvelle permet aussi d'explorer la question et l'histoire de la prostitution, surtout mise en dialogue avec quelques fictions, déjà analysées, des auteurs français consacrés, Gautier et Flaubert. Dans la deuxième partie, j'essaie de répondre à la

³⁶⁰ Pierre Bourdieu, *RA*, Paris, Seuil, 1992, p. 429.

question : comment se présentent les trois âges de la femme chez Eberhardt et quelles sont les différences par rapport aux deux premiers auteurs ?

PREMIÈRE PARTIE : EBERHARDT EN MARGE D'UNE HISTOIRE À ÉCRIRE

Certains critiques perçoivent dans l'œuvre d'Eberhardt beaucoup d'orientalisme et de misogynie³⁶¹. Aussi serait-elle en cela même considérée comme subalterne, puisque selon l'analyse de Gayatri Spivak :

Est subalterne tout ce qui n'a pas accès ou n'a qu'un accès limité à l'impérialisme culturel — ce qui ouvre un espace de différence³⁶². [...] Si dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre³⁶³.

Eberhardt, ayant un accès limité à l'impérialisme culturel, est une femme subalterne qui agit et qui écrit mais dont les actes marginaux sont plus féministes et libertaires que ses écrits, du moins en apparence. C'est, à mon sens, en femme libre qu'elle passe de l'autre côté de la Méditerranée, sans aucune intention ou « mission » de conceptualiser l'Orient ou de l'étudier à travers l'idéologie occidentale. Gautier et Flaubert ne parlent pas de la réalité des pays orientaux et de la colonisation de certains au moment où ils les visitent. De même, Gautier et Flaubert ne s'aventurent pas hors des normes linguistiques et du discours politique général. C'est probablement le point de divergence essentiel entre Eberhardt et les auteurs voyageurs du champ littéraire français au XIX^e siècle. Le fait même qu'ils aient gardé leurs distances avec la réalité de la culture orientale et avec le langage des populations indigènes, pour n'en montrer que ce qui attise chez le lecteur français cette soif d'exotisme et d'aventure en Orient.

³⁶¹ Michelle Chilcoat, « Anticolonialism and Misogyny in the writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, Vol. 77, n° 5, April, 2004, p. 949-957.

³⁶² Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 107.

³⁶³ Gayatri Spivak, *Ibid.*, p. 53.

Comme le montre Saïd dans *L'Orientalisme*, cette volonté de figer l'Orient en un tableau de rêves, propre à tout un siècle, et où mythes et femmes orientales font fantasmer le lecteur français, est intrinsèquement liée à une volonté politique orientalisante de l'Empire français. Dans sa nouvelle « L'Arrivée du colon », Eberhardt explique, en l'espace de trois pages, le processus long et coûteux pour un colon français pour partir au Maghreb ; en tant qu'auteure de la fin du siècle, elle vient dissiper ce rêve oriental diffusé par ses prédécesseurs. La colonisation se présentait, au début et en milieu de siècle, comme une entreprise ayant pour but de civiliser les populations colonisées en Afrique du Nord.

Ne serait-ce que le fait d'être une auteure de la fin du siècle, cela la prédestine à exposer et même à dénoncer parfois les idées préconçues qui ont animé tout un siècle. Elle est la seule à le faire, et son identité féminine joue sûrement un rôle à cet égard. Loin de suivre une tendance, Isabelle Eberhardt expose la misère d'un monde sous le joug de la colonisation, des douleurs que ressentent les êtres et les choses sous le soleil ardent d'un Orient autre que celui transposé par les orientalistes.

1. POSITION SOCIALE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE ET POSITIONS ANTICOLONIALISTES

La subversion palpable dans sa vie et son écriture a gardé Eberhardt éloignée du champ littéraire et social français. Elle se distingue en cela même de ses deux prédécesseurs, Gautier et Flaubert, qui ont évolué côte-à-côte dans le champ littéraire avec les dirigeants politiques et sociaux de l'ordre établi en France. En effet, dans *L'Histoire du Monde est une Farce ou la Vie de Gustave Flaubert*, Gilles Henry montre des copies du passeport de Flaubert, où le visa pour l'Orient a été accordé par les autorités responsables avec cette mention : « dans le cadre d'une mission³⁶⁴ ». Le mot « mission » traduit l'officialité du départ de Flaubert et l'encadrement de

³⁶⁴ Gilles Henry, *L'Histoire du Monde est une Farce ou la Vie de Gustave Flaubert*, Paris, Corlet 1980, p. 105.

la tendance orientaliste, des auteurs consacrés, par l'ordre établi. Dans cette mention et cet encadrement, on y décèle l'accord tacite entre le politique et le littéraire, ce qui rappelle les propos de Saïd en ce sens : « Le domaine de l'orientalisme coïncidait exactement avec celui de l'Empire ³⁶⁵ ». Ceci confirme que les missions de Gautier et Flaubert, ainsi que de tant d'autres orientalistes, entrent parfaitement dans la dialectique du savoir et du pouvoir en place, où le premier est un outil du second : « C'est la connaissance des races sujettes ou des Orientaux qui rend leur administration facile et pleine de profits : le savoir donne le pouvoir, un pouvoir plus grand demande plus de savoir, etc., selon une dialectique d'information et de contrôle de plus en plus profitable³⁶⁶. » Isabelle Eberhardt, qui n'a aucune place préétablie et aucun rôle dans cette dialectique, cherche à se faire une place loin de ce qui est déjà là, bien établi et encadré par l'Empire colonial. Si on imagine le champ littéraire français comme l'Olympe et les écrivains consacrés, comme ses dieux, Gautier et Flaubert seraient parmi ses dieux les plus imposants. Eberhardt ne ferait pas le poids devant ces deux Zeus de la littérature. Mais elle serait ce 13^e dieu qui essaie de s'y faire une place, un marteau à la main et piquant directement les piliers qui tiennent le Mont en place, un petit dieu réfractaire qui brisera l'âge des dieux et déesses pour introduire sa vision d'un âge nouveau où les hommes et des femmes seraient égaux. Sa représentation de la femme orientale sera teintée de cette recherche en marge d'un champ littéraire qui tolère les clichés, sa représentation donc, autant le *darstellen* que le *vertreten*, se fait d'une manière différente des deux auteurs précédents. Dans ce sens, et pour comprendre ce à quoi tient une représentation politique et artistique de la femme du colonisé chez Eberhardt, il est important de citer les propos de Jean-Michel Belorgey qui classe Eberhardt et son éditeur par rapport au discours colonial de l'époque :

³⁶⁵ Edward Saïd, *L'Orientalisme L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 191.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

Toute l'œuvre d'Isabelle Eberhardt témoigne pour sa part d'une immense compassion pour le sort des colonisés, des paysans, et des femmes de l'Algérie. Barrucand, son éditeur, était d'ailleurs très clairement dénoncé par le « parti colon », et par l'administration coloniale comme un « dangereux fauteur de trouble ». L'un et l'autre ont multiplié pendant vingt ans les tentatives pour empêcher son journal, l'Akhbar, de poursuivre sa « propagande malfaisante ³⁶⁷ ».

Au début, Isabelle Eberhardt rejoint la table des littérateurs en publiant dans les journaux ses nouvelles. Mais elle rejoint le champ social d'une manière extrêmement unique : au lieu de « croire en son jeu » comme Bourdieu le dit si bien, elle réinvente les règles. Elle entre dans le champ social en inversant dans ses écrits quelques règles du jeu jusque-là bien établies. Dans ses journaliers, Eberhardt écrit : « Dieu a semé en mon âme quelques germes féconds : le désintéressement poussé à l'extrême vis-à-vis de toutes les choses de ce monde, la foi, l'amour vivace, pitoyable, infini, de tout ce qui souffre³⁶⁸. » Ce désintéressement dépasse celui des tenants de l'Art pour l'Art, qui, pour leur part, ne se désintéressent point « de toutes les choses de ce monde ». Bien qu'elle pousse ce désintéressement à l'extrême, Eberhardt partage avec Gautier et Flaubert la quête de l'amour et de la Liberté comme étant des fins en soi, sans pour autant marcher dans leurs sillons. D'autant plus que son Art pour l'Art à elle est beaucoup moins encadré par les normes du champ littéraire de l'époque, auquel elle aurait aimé appartenir d'après ses critiques :

Isabelle a vécu pauvrement sans jamais cesser d'écrire — sa correspondance l'atteste — ni de rêver qu'elle serait un jour accueillie dans le monde des lettres. Or la notoriété littéraire lui fut refusée. Elle ne réussit à se faire éditer que dans quelques revues parisiennes souvent de faible tirage et de qualité médiocre. Publiée deux ans après sa mort, son œuvre suscita, dès qu'elle parut, autant de violence dans la critique que d'outrance dans la louange. Pour ne rien dire des polémiques... Elles se sont déchainées pendant un quart de siècle³⁶⁹.

Pour revenir au métissage, Eberhardt introduit un changement qui implique de transcender sa propre culture, d'apprendre une nouvelle langue, l'arabe. Ce qui est en soi un

³⁶⁷ Jean Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, Paris, J.-C. Lattès, 1989, p. 293.

³⁶⁸ Isabelle Eberhardt, *Récits notes et journaliers*, v. 1, p. 407.

³⁶⁹ *Ibid.*, « Présentation » de Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, v.1, p. 7.

acte transgressif surtout pour une femme au XIX^e siècle puisque c'est une entreprise difficile à tenir. En effet, il est toujours plus confortable pour les auteurs et autrices, qui n'ont pas leur place dans le champ littéraire, de s'établir dans le déjà-là et de marcher dans les sillons des écrivains consécrateurs. Outre les confins géographiques et culturels, Eberhardt tente par l'écriture de dépasser la catégorisation par genre.

Les règles de base énoncées dans les récits bibliques sur Adam et Ève, sont ancrées dans l'imaginaire européen collectif, avec une image d'Ève éternellement considérée comme la tentatrice : Adam est fait d'esprit, Ève de chair. Mais cette proclamation n'est pas exclusive au discours religieux, elle émane également des propos d'auteurs célèbres comme Gustave Flaubert, clairement misogyne d'après les références citées précédemment dans sa *Correspondance*.

Comment et par quoi se distingue l'âge des femmes dans l'écriture d'Isabelle Eberhardt et quelles sont les bases philosophiques qui en forment le cadre ?

1.1 CHOIX LITTÉRAIRES SUBVERSIFS LIÉS AU STATUT SOCIAL

MARGINAL

L'auteure, foncièrement marginale, réinvente l'approche même de l'orientalisme et du voyage, elle déconstruit les catégories des genres, s'adonne au vagabondage et en tant que femme, représente la femme orientale d'une manière subversive. En effet, ses œuvres, notamment sa nouvelle « L'Arrivée du colon », illustrent concrètement ce que Edward Saïd formule ainsi : « L'Orient est moins un mythe qu'un lieu où s'enchevêtrent les intérêts occidentaux³⁷⁰. » À travers sa nouvelle « L'arrivée du Colon », elle laisse transparaître sa

³⁷⁰ Edward Saïd, *O.*, 2005, p. 67.

déception et sa désapprobation face aux ressorts de cette « mission » qui se voulait humaniste, mais qui finit par déshumaniser les deux partis :

Jules Bérard, fils d'un petit propriétaire jurassien, affiné par un séjour à la ville, ouvrier jardinier, imbu d'idées libertaires, avait voulu apporter sur un sol nouveau le petit avoir que lui avait laissé son père. De loin, Bérard s'était fait une idée des groupements français d'Algérie, qui l'avait séduit. Ces groupements devaient être comme de fortes familles françaises essaimées sur la terre vierge, y apportant leur énergie, leur solidarité florissante loin du cadre étroit et routinier de la vie métropolitaine³⁷¹.

Jules Bérard, parti en Algérie avec des rêves humanistes, finit par être déçu à la fin de la nouvelle en retrouvant d'une part, des groupes de colons qui se chamaillent pour des questions politiques et se font mutuellement la guerre, et d'autre part, des maghrébins hostiles qui le perçoivent lui et ses semblables comme les pilleurs de leurs terres vendues³⁷². La désillusion du personnage, à la fin de la nouvelle, se fait l'écho de celui de l'auteure, puisqu'à Ténès elle a été la cible de calomnies politiques, et elle continue jusqu'à nos jours d'être lue et interprétée comme une espionne³⁷³ à la solde du général Lyautey, commandant la subdivision d'Aïn-Sefra dans les années 1900. D'ailleurs, celui-ci, avec lequel elle se lie d'amitié, la qualifie comme : « une réfractaire³⁷⁴ », terme intéressant puisqu'il exprime cette réaction vis-à-vis des autorités et des lois. Comme son personnage Jules Bérard, son arrivée dans certains villages de l'Algérie française est une amère déception qui finit par la désenchanter.

Sur le plan politique, cette nouvelle innove par rapport aux fictions orientalistes puisqu'elle mentionne « la saisie des terres » dans les colonies, contrairement au discours des auteurs

³⁷¹ I.E., « L'Arrivée du colon », v. 2, p. 249.

³⁷² I.E., « L'Arrivée du colon », v. 2, « Bérard [...] comprit qu'il était un intrus. De son arrivée, tout le monde se plaignait : les fils de colons, car ils eussent voulu sa concession pour eux..., les Arabes, parce qu'on leur avait pris leur terre... Et ceux qui l'avaient accueilli moins froidement n'avaient eu d'autre désir que de l'embrigader dans tel ou tel parti... Une grande tristesse lui vint au cœur, de cette désillusion, de ce village hostile et noir qui dormait maintenant dans la nuit froide. », p. 252.

³⁷³ Youcef Elmeddah, « Isabelle Eberhardt : l'Algérienne », Al Huffpost Maghreb, 2016, [en ligne], <https://www.huffpostmaghreb.com/youcef-l-asnami/isabelle-eberhardt-lalger_b_11403836.html>, consulté le 15 janvier 2019.

³⁷⁴ Isabelle Eberhardt, *Amours Nomades*, Paris, Gallimard, coll. « Femmes de lettres », 2008, p. 136.

consacrés du champ littéraire français et par contraste au discours politique occidental qui passe sous silence ces pratiques sur le terrain. Comment ne pas voir en cette nouvelle l'une des raisons pour lesquelles on nomme les auteurs « transfuges », dont Eberhardt fait partie ? Ils introduisent dans le champ littéraire des notions considérées presque taboues par le discours impérialiste. Dénoncer ces pratiques au caractère intrinsèquement oppressif est un acte de résistance. Lisa Lowe évoque et explique dans son ouvrage sur les débuts du libéralisme moderne, ces pratiques déshumanisantes: « settler seizure and native removal, slavery and racial dispossession³⁷⁵. » En comparaison par exemple avec Gautier et Flaubert, qui fonctionnent en accord avec le champ littéraire français, et qui sont dans une position consacrée du champ et détiennent même un capital symbolique important qui les fait agir comme des agents porte-paroles des artistes confirmés en France, Eberhardt se démarque par ses choix peu communs au XIX^e siècle. Ainsi, quant à ce choix de critiquer l'administration défailante de la colonisation, il est intéressant d'emprunter à Bourdieu, dans *Ce que parler veut dire*, l'idée de l'autocensure par les producteurs de *biens symboliques* :

Cette censure structurale s'exerce par l'intermédiaire des sanctions du champ fonctionnant comme un marché où se forment les prix des différentes sortes d'expression ; elle s'impose à tout producteur de biens symboliques, sans excepter le porte-parole autorisé dont la parole d'autorité est plus que toute autre soumise aux normes de la bienséance officielle. La censure n'est jamais aussi parfaite et aussi invisible que lorsque chaque agent n'a rien à dire que ce qu'il est objectivement autorisé à dire : il n'a même pas à être, en ce cas, son propre censeur, puisqu'il est en quelque sorte une fois pour toutes censuré, à travers les formes de perception et d'expression qu'il a intériorisées et qui imposent leur forme à toutes ses expressions³⁷⁶.

Eberhardt par contre, qui est marginalisée, n'appartient pas à ce champ pour en subir ses sanctions. Elle n'intériorise guère les formes de perception et d'expression au regard de l'Orient,

³⁷⁵ Lisa Lowe, *The Intimacies of four continents*, London, Duke University Press, 2015, p. 7.

³⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 168-169.

établies dans le champ littéraire ; condamnée à « l'alternative du silence ou du franc-parler scandaleux³⁷⁷ », elle choisit le franc-parler.

Le choix d'Eberhardt d'évoquer et de critiquer la saisie des terres sous la colonisation rejoint la longue liste de ses choix subversifs, comme son métissage linguistique et culturel. Un métissage qui la prédispose à jouer dans le camp du brouillage des valeurs parmi tous les auteurs orientalistes du XIX^e siècle, ne serait-ce qu'à travers le discours, exempt de toute emprise des champs sociaux et de ses agents d'influence. Il serait tentant de la qualifier d'auteure anarchiste dans un siècle où cette notion est encore inconcevable, surtout pour une femme. En publiant dans un journal qui se définit comme « journal socialiste », francophone mais qui est publié à Alger, Eberhardt demeure dans une position particulière d'où il est possible de défier les discours des auteurs établis à Paris, qui régissent et sont régis par les normes du champ littéraire, dans une tentative de subversion. Outre ces choix mentionnés sommairement, puisqu'ils ne touchent pas directement l'image de la femme orientale, Eberhardt choisit également de dénoncer quelques injustices faites aux femmes dont la misogynie et le harcèlement.

1.2 EXPOSER LA MISOGYNIE DE SON ÉPOQUE : « LE MAGICIEN » OU L'HISTOIRE D'UN HARCÈLEMENT

Au XIX^e siècle, et comme présenté aux deux premiers chapitres sur Gautier et Flaubert, les plus grands écrivains dissimulent leur misogynie dans leurs fictions qui apparaît, cependant, criante dans leurs correspondances respectives. Gautier et Flaubert présentés précédemment comme des féministes qui s'ignorent dans un contexte de misogynie, restent tributaires de leur époque et du discours misogyne, en dépit des traces de libération décelées dans l'agir de leurs personnages féminins respectifs. Tous deux représentent des femmes incarnant l'âge des déesses

³⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p. 169.

et l'âge des héroïnes, alors qu'Eberhardt ne met en scène que des personnages vivant dans l'âge démocrate des femmes, même celles ayant les actes les plus héroïques comme Lella Zeyneb³⁷⁸. Eberhardt est différente de Gautier et Flaubert, car même si on l'accuse de tenir un discours similaire en apparence, elle tente de se débattre contre les images exotiques faciles et ne cherche pas à embellir et à idéaliser des figures d'un Orient en proie à la colonisation. Elle est morte trop jeune pour réinventer ce discours sur la femme, mais elle a contribué à démystifier la figure de la femme orientale, à la rendre plus humaine. D'autre part, par son vagabondage et son métissage, elle échappe à l'idéologie machiste dominante, par l'agir.

Si les personnages féminins orientaux de Gautier semblent tendre vers un féminisme latent, il n'est pas moins vrai que l'écrivain fait de la femme en général un objet de désir volontiers objectivée dans l'idéal du marbre vivant, animée par la volonté d'un poète, à l'exception de Mademoiselle de Maupin, travestie en homme, pour mieux voir le monde de la perspective masculine. Le cas de Flaubert est encore plus clair en ce sens, car dans *Salammbô*, il emploie justement l'Orient comme détour ethnologique, mais il y exprime la vision misogyne générale de son siècle : même si Salammbô a une grande connaissance en histoire, et récite des vers de mémoire devant une foule de soldats analphabètes, elle a quand même servi de pion pour renverser l'ordre établi à Carthage, a suscité une guerre rien qu'en descendant de son piédestal de femme inaccessible, en voulant s'adonner au savoir et à la diplomatie politique, en prenant la parole en public et en agissant comme une héroïne. Elle est la cause de tout le mal et le déshonneur attiré sur Carthage, la tentatrice du chef des Mercenaires. Flaubert distille dans son texte le principe féminin, mais il n'est que formel, afin de retenir son lecteur avide, comme lui, de connaître cette femme orientale mystérieuse et inaccessible, mais on retrouve l'image

³⁷⁸ Dans ses récits de voyage, elle relate sa rencontre avec une maraboute qui va la marquer, appelée Lella Zeyneb. I.E, *Récits notes et journaliers*, « A la Zaouiya », publiée en 1902, Grasset, 1988, p. 120-124.

d'Ève la tentatrice, d'Hélène qui est à l'origine de la guerre de Troie, et les exemples ne manquent pas dans l'Histoire. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater chez Eberhardt un recours à la sensualité en représentant la femme orientale, à la soumission pour représenter l'épouse musulmane, et enfin à la prostitution dans le cas d'une femme trahie, démunie et appauvrie usant de son corps pour vivre. Ces clichés auxquels elle fait appel, et qui peuvent certainement déranger une lectrice féministe, ce ne sont que les métaphores d'usage et les images de tout un discours sur l'Orient au XIX^e siècle. Cependant, là où Gautier et Flaubert font de l'homme le centre de tout, Isabelle Eberhardt dirige les projecteurs sur le sentiment du personnage féminin, le point de vue masculin qui se focalise sur la sensualité et le physique paraît superficiel.

Dans sa nouvelle *Le Magicien*, Eberhardt s'immisce dans la tête d'un pervers qui harcèle une femme en mettant la responsabilité sur elle. Eberhardt dénonce en l'espace de quelques pages tous les arguments qui peuvent servir à un violeur pour justifier et légitimer ce geste qui, au XIX^e siècle, sous la plume d'auteurs masculins comme Guy de Maupassant et Émile Zola, était la norme³⁷⁹. Si parler beaucoup, pour Luisa Muraro³⁸⁰, est une tentative de dire l'impossible, il est donc légitime de penser que, dans le cas d'Isabelle Eberhardt, dire dans d'autres mots, d'autres langues, est une tentative de dire l'impossible et d'échapper à ce qui est. Le métissage linguistique d'Eberhardt est un appel à s'ouvrir aux prismes de la langue de l'autre, et une tentative de dire le monde d'une autre manière. Dans « Le Magicien », Eberhardt montre une manière machiste de voir en la femme un objet pour autrui, exprimée par le personnage d'Abd-es-Sélèm, une sorte de charlatan qui vit en retrait dans une forêt de l'Algérie.

³⁷⁹ Chantal Pierre, *Viols naturalistes: « commune histoire » ou « épouvantable aventure »*, Tangence, n° 114, 2017, p. 61-78.

³⁸⁰ Luisa Muraro, *Le Dieu des Femmes*, Bruxelles, Éditions Lessius, coll. « Donner Raison », 2006.

La nouvelle s'ouvre sur l'aspect grossier d'une singulière demeure, qui laisse présager la grossièreté des actes de celui qui habite les lieux : « Si Abd-es-Sélèm habitait une petite maison caduque, en pierre brute grossièrement blanchie à la chaux, sur le toit de laquelle venait s'appuyer le tronc recourbé d'un vieux figuier aux larges feuilles épaisses³⁸¹. » La voix d'une femme vient sortir le magicien de sa solitude : « Alors, Si Abd-es-Sélèm perçut un appel effrayé, une voix de femme. Surpris, quoique sans hâte, le solitaire traversa la prairie arrivant sur la route, il vit une femme, une Juive richement parée qui, tremblante, appuyée contre le tronc d'un arbre³⁸². » Le choix du cadre spatio-temporel n'est pas aléatoire, puisque sortir de nuit est un des arguments que fournit le violeur, et une accusation claire de la victime dans ce qu'on appelle la culture du viol, qui souvent vient légitimer l'acte.

- « Que fais-tu ici la nuit ? Dit-il.
 - Je cherche le *sahâr* (sorcier) Si Abd-es-Sélèm le Marocain. J'ai peur des chiens et des tombeaux... Protège-moi.
 - C'est donc moi que tu cherches... à cette heure tardive, et seule. Viens. Les chiens me connaissent et les esprits ne s'approchent pas de celui qui marche dans le sentier de Dieu.
- La Juive le suivit en silence. Si Abd-es-Sélèm entendait le claquement des dents de la jeune femme et se demandait comment cette créature jolie parée et timide avait pu venir là, seule après la tombée de la nuit³⁸³. »

La jeune femme s'expose d'emblée comme étant fragile et vulnérable en demandant la protection de cet homme qu'elle connaît à peine et auquel elle confie sa peur et ses préoccupations. Face à cette évaluation, l'homme ne peut que se proclamer être plus fort, apte à la protéger, pour mieux la manipuler. L'élément de domination est l'auto-proclamation de puissance, renforcée par une explication religieuse de « celui qui marche dans le sentier de Dieu », ce qui sert instantanément à gagner la confiance de la jeune femme et prendre le dessus sur elle. La répétition du mot « nuit » vient souligner cet effet, peut-être voulu de la part

³⁸¹ I.E., *Nouvelles et Roman*, « Le Magicien », v. 2, p. 68.

³⁸² I.E., *Ibid.*, p. 68.

³⁸³ *Ibid.*, p. 69.

d'Eberhardt, lui permettant d'exposer ce qui se trame dans la tête d'un violeur doublé d'un misogyne. Ce dernier doit considérer l'espace public, la nature, comme appartenant aux hommes, et les femmes qui s'exposent dehors, surtout de nuit, sont un corps offert à tout-va. C'est une pensée primitive qui considère le mâle comme un chasseur et la femme comme une proie ou un objet de conquête. Cette perception misogyne et machiste est accentuée par l'étonnement marqué à deux reprises dans la citation précédente. Mais la jeune femme croit en la magie de Abd-es-Sélèm : « À présent, Sidi, j'ai quelque chose encore à demander à ta science. Je suis Rakhil, fille de Ben-Ami³⁸⁴. » Rakhil se montre vulnérable et accorde volontiers au Magicien des pouvoirs sur elle, comme quand elle lui demande de la protéger. Elle cherche à connaître l'avenir, et le Magicien se permet de lui prédire le pire pour mieux la dominer et la fragiliser. Belle, très jeune, timide et croyant en la science du Magicien, la jeune femme a tout de la parfaite victime. Eberhardt, dont certains critiquent la judéophobie, semble ici pourtant ramener Rakhil à sa condition de femme. Rakhil risque d'être abusée par un charlatan, de confession musulmane. Sa condition de femme est en étroite corrélation avec l'usage et le recours à la magie, puisqu'on considère que les sciences occultes sont réservées aux femmes, aux esprits faibles. D'ailleurs cette corrélation, entre l'esprit féminin et la magie, est donnée par Simone de Beauvoir :

La femme est vouée à la magie. La magie disait Alain, c'est l'esprit traînant dans les choses ; une action est magique quand au lieu d'être produite par un agent, elle émane d'une passivité ; précisément les hommes ont toujours regardé la femme comme l'immanence du donné ; si elle produit récoltes et enfants ce n'est pas par un acte de sa volonté ; elle n'est pas sujet, transcendance, puissance créatrice, mais un objet chargé de fluides³⁸⁵.

L'intention d'abuser de la jeune femme est apparente dans la nouvelle, comme une chose toute naturelle. Eberhardt y expose la pensée intime d'Abd-es-Sélèm. Celui-ci laisse paraître à Rakhil

³⁸⁴ I.E., *Ibid.*, p. 70.

³⁸⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I*, *op.cit.*, p. 275.

un air affecté, grave, du sort qui lui est réservé, mais se réjouit intérieurement de la voir accablée, à la merci de ses mots. Il se réjouit secrètement de sa présence dans sa demeure, se livrant à son mysticisme :

Et Si Abd-es-Sélèm reprit son grimoire mystérieux. Tout à coup un violent étonnement se peignit sur ses traits et il considéra attentivement la femme. Si Abd-es-Sélèm était poète et il se réjouissait du hasard étrange qui mettait en contact avec son existence celle de cette Juive qui, selon son calcul, devait être tourmentée et singulière, et finir tragiquement³⁸⁶.

La contradiction entre sa pensée et ses dires traduit cette volonté de manipuler la jeune Rakhil afin de mieux exploiter sa vulnérabilité. Il continue :

— Écoute, dit-il, et n'accuse que toi-même de ta curiosité. Tu as causé l'infortune de celui que tu aimes. Il l'ignore, mais, d'instinct, peut-être, il a fui. Mais il reviendra et il saura... O Rakhil, Rakhil ! En voilà-t-il assez, ou faut-il tout te dire ?
Tremblante, livide, la jolie Rakhil fit un signe de tête affirmatif.
-Tu auras encore avec celui qui doit venir une heure de joie et d'espérance. Puis, tu périras dans le sang.
Ces paroles tombèrent dans le grand silence de la nuit, sans écho. La Juive cacha son visage dans les coussins, anéantie³⁸⁷.

En exposant ces pratiques et l'exploit d'un savoir religieux ou, comme dans ce cas, ésotérique, Eberhardt accuse les femmes de donner trop de crédibilité aux savants et charlatans, faute de ne pouvoir s'instruire elles-mêmes. C'est le savoir qui hiérarchise ici la relation entre Rakhil et le Magicien, qu'elle appelle « Sidi », un mot de la hiérarchie sociale ou par l'âge³⁸⁸. Ici, c'est le savoir qui place le magicien dans la position de maître. Même son savoir opère dans l'obscurité de l'interdit et en marge de la société, et cette position le prédispose, selon la perception de Beauvoir sur la figure du magicien, à être soumis à ses propres passions :

On sait la différence qui distingue le prêtre du magicien : le premier domine et dirige les forces qu'il a maîtrisées en accord avec les dieux et les lois, pour le bien de la communauté, au nom de tous ses membres ; le magicien opère à l'écart de la société, contre les dieux et les lois, selon ses propres passions³⁸⁹.

³⁸⁶ I.E. *Ibid.*, p. 70-71.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

³⁸⁸ Par exemple dans une fratrie on appelle l'ainé « Sidi ». Le terme fut utilisé autrefois aussi entre l'esclave et le maître, et plus tard entre l'élève et son maître ; dans toutes les situations, c'est une convention qui marque l'infériorité par rapport au sujet respecté, voire adulé, appelé « Sidi ».

³⁸⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 275.

Dans cette nouvelle, Rakhil se met volontairement, et inconsciemment peut-être, dans une position subalterne. Le jugement de l'homme dans cette histoire est sévère, il essaiera de profiter de cette hiérarchie que lui confèrent l'âge, le genre et le savoir :

Rakhil, affalée sur le tapis, sanglotait.

Si Abd-es-Sélèm la regardait et réfléchissait avec la curiosité profonde de son esprit scrutateur, affiné dans la solitude. Il n'y avait pas de pitié dans son regard. Pourquoi plaindre cette Rakhil ? Tout ce qui allait lui arriver n'était-il pas écrit, inéluctable ? Et ne prouvait-elle pas la vulgarité et l'ignorance de son esprit, en se lamentant de ce que la Destinée lui avait donné en partage un sort moins banal que celui des autres... plus de passion, plus de vicissitudes en moins d'années, la sauvant du dégoût et de l'ennui³⁹⁰?

C'est à la fin, lorsque Rakhil s'apprête à partir, que le magicien se montre sous son vrai visage et la traite comme un bien matériel :

- Que veux-tu comme salaire ? La voix de la Juive était devenue dure.
 - Il resta silencieux, la regardant. Puis, après un instant, il répondit :
 - Me donneras-tu ce que je te demanderai ?
 - Oui, si ce n'est pas trop.
 - Je prendrai comme salaire ce que je voudrai. Il lui prit les poignets. [*Elle fut insolente.*]
 - Laisse-moi partir ! [*Je ne suis pas pour toi. Lâche-moi.*]
 - Tu es comme la grenade mûre tombée de l'arbre : pour celui qui la ramasse ; le bien trouvé est le bien de Dieu.
 - Non, laisse-moi partir...
- Elle se dégagea.
[*Irrésistiblement, il l'inclinait vers le tapis*³⁹¹]

Les passages entre crochets sont d'une grande importance dans la compréhension de cette scène comme étant un harcèlement, si ce n'est un viol. Le passage « il l'inclinait vers le tapis » ne laisse point de doute sur l'intention et l'acte entamé par le magicien. Ces crochets marquent aussi la différence entre deux versions de la nouvelle, la première fois parue sous la plume d'Eberhardt, et la deuxième fois, signée de son nom, mais éditée et bonifiée des ajouts de Victor Barrucand ; notons que les ajouts entre crochets seraient de lui, comme « elle fut insolente » qui vient montrer le refus de Rakhil face aux intentions perfides de l'homme. Selon les critiques de l'édition Grasset, il s'agit d'une version édulcorée que ce dernier publie dans *Pages d'Islam*.

³⁹⁰ I.E., *Ibid.*, p. 71.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 72. Il existe deux versions de la nouvelle.

Par des mots comme « elle fut insolente » et « irrésistiblement, il l'inclinait vers le tapis », il y a une sorte d'adoucissement de l'acte, l'auteur entend donner de la légitimité à l'acte de viol entrepris par le magicien, comme si « elle fut insolente » expliquerait qu'il la viole. Encore là, on essaie d'édulcorer le caractère subversif de cette nouvelle. Rappelons que la nouvelle est publiée du vivant d'Eberhardt, alors qu'il existe une version plus longue, le roman intitulé *Rakhil*, que l'auteure elle-même choisit de ne pas publier. Elle privilégie cette nouvelle qui condense en quelques pages le message d'un roman de plus de cent pages. Dans le fait même de délaissier le projet de son roman *Rakhil*, Eberhardt rompt avec la forme longue, le fait de décrire longuement, à la manière des écrivains coloristes comme Gautier ou même comme les réalistes et les naturalistes comme Flaubert et Zola. Eberhardt opte pour la forme courte, celle qui est un « pur geste d'inscription et non d'expression », celle qui forme un « un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture », ce qui fait de son écriture « un espace à dimensions multiples³⁹² ». Dans le roman, *Rakhil* est une prostituée, tandis que la nouvelle la présente comme une victime. En réalité, la nouvelle suggère une remise en question et une réflexion approfondies concernant deux questions essentielles : l'une étant la culture du viol et du harcèlement trop souvent excusée et même embellie et romancée à la fin du XIX^e siècle, et l'autre concerne cette idée que la femme est semblable à un fruit, un bien à ramasser³⁹³ en employant Dieu pour gagner la confiance d'autrui, dominer et réaliser ses fantasmes les plus pervers. D'ailleurs, ce dernier élément fait partie de l'hypocrisie que dénonce et critique Eberhardt.

Finalement, il est très fréquent qu'à la fin du XIX^e siècle, le roman naturaliste expose et décrive à souhait des scènes de viols explicites. C'est du moins ce que montre Pierre Chantal

³⁹² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 64-65.

³⁹³ *Ibid.*, « Tu es comme la grenade mûre tombée de l'arbre : pour celui qui la ramasse; le bien trouvé est le bien de Dieu. », p. 72.

dans son article « *Viols naturalistes : "commune histoire" ou "épouvantable aventure"* », qui s'articule autour de l'idée qu'un viol consommé était considéré à l'époque comme un acte consenti³⁹⁴. Ce qui distingue probablement cette nouvelle des fictions naturalistes où le viol occupe une place centrale dans le récit, est bien le choix narratif que fait Eberhardt de clore sa nouvelle sur cette scène pour ne pas « normaliser » les scènes de viol. Elle termine sur cette note sans trancher si le viol a eu lieu ou non, ce qui peut être lu comme une forme de contestation, un refus d'entrer dans les détails du viol, même si le personnage explicite clairement son intention de violer sa victime. Mais il semblerait aussi que ce soit la femme qui ait participé à cette fin en s'évaluant elle-même comme une victime et en conférant un pouvoir quelconque à un inconnu pour la protéger. Le fait d'insinuer que l'homme craint par les chiens est une sorte de loup, et de lui conférer ces aspects bestiaux est une critique en soi de son attitude déplorable qui clôt la nouvelle. Elle rompt avec l'ancienne tradition naturaliste, comme chez Zola, d'exposer les viols non pas pour les dénoncer mais pour en délecter un public avide de scènes explicites. Si dans des romans naturalistes, le viol est un moteur du récit, Eberhardt choisit d'en montrer les motifs et les excuses des hommes qui, comme Abd-es-Sélèm, pensent qu'une femme est un bien pour tous, ou comme l'exprime Bourdieu « un corps-pour-autrui », idée sordide toujours présente à en croire les mouvements de dénonciation des harcèlements récents dans divers domaines.

³⁹⁴ Chantal Pierre, « *Viols naturalistes: " commune histoire" ou " épouvantable aventure"* », *Tangence*, n° 114, 2017, p. 70.

3. L'USAGE DE LA LANGUE CHEZ LA FEMME ORIENTALE D'EBERHARDT

Si Gautier et Flaubert se distinguent par la stéréotypie de leur orientalisme, Eberhardt oppose, malgré l'attrait pour l'Orient, une sorte d'anti-orientalisme qui commence à s'affirmer dans son écriture à travers notamment ses personnages et la forme même de son écriture, ce métissage linguistique qu'elle opère pour transposer les idées et les formes dans leur langue d'origine dans une tentative de représenter le plus fidèlement possible. Ce qu'Eberhardt aurait pu introduire dans le discours littéraire, si la mort l'avait épargnée, aurait peut-être été l'objectivation du langage en Orient. Dans sa nouvelle « Yasmina », Jacques et Yasmina n'ont pas la même notion de la langue. Pour Yasmina, Jacques passe d'un ennemi, en raison de son origine française, parlant une autre langue et ayant une autre religion, à un homonyme musulman. Sa vision est marquée par un mode binaire de perception de la différence culturelle, et propre à la relation colonisé/colonisateur.

Dans la nouvelle « Yasmina », Eberhardt montre la différence entre la naïveté de ceux qui ne jouent pas ou ne sont pas conscients du jeu, et ceux qui, comme Jacques, comprennent que le langage n'est qu'un moyen ; qu'apprendre une langue ou prononcer une formule ne fait pas de la personne ce qu'elle est. Pour Eberhardt, le travestissement et l'apprentissage de la langue arabe sont autant de jeux sociaux lui permettant de s'immerger dans sa culture d'adoption pour en relater les détails. Pour ses personnages aussi, la langue et l'habit sont essentiellement des jeux sociaux mais qui finissent par être confondus avec la réalité : la fiction de l'apparat l'emporte.

Pour Yasmina, le fait que Jacques apprenne l'arabe et prononce les paroles qui affirment sa conversion est pour elle la preuve ultime que les obstacles entre eux sont tombés à jamais. Qu'il parle sa langue veut dire qu'elle existe pour lui, comme le souligne Fanon en ce sens : « parler,

c'est exister absolument pour l'autre³⁹⁵. » Yasmina croit aux outils du jeu comme si c'était la réalité du jeu. Les règles du jeu pour les deux protagonistes sont différentes, d'où la fin tragique de Yasmina. Pour Yasmina, il est vrai, ceci s'applique parfaitement : « Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation³⁹⁶. » Mais est-ce pour Jacques la même chose : parler la langue de Yasmina, est-ce assumer toute sa culture et le poids d'une civilisation à laquelle il est d'abord étranger ?

Du point de vue de Jacques, apprendre sa langue relève plutôt de sa curiosité à connaître la culture de celle qu'il convoite et le désir de posséder cette ville dans laquelle il a été envoyé en soldat. Jacques semble considérer Yasmina comme une partie de ce décor exotique et sauvage :

Assise sur une pierre, à l'ombre d'un rocher rougeâtre où des genévriers odorants croissaient, Yasmina jouait distraitemment avec des brindilles vertes et chantait une complainte bédouine où, comme la vie, l'amour et la mort se côtoient. L'officier était las et la poésie sauvage du lieu lui plut³⁹⁷.

Paysage sauvage, nature sauvage, le tout semble répondre au désir d'exotisme de Jacques. Et même s'il tombe amoureux de Yasmina, c'est un amour qui ignore la vraie nature de l'Autre, et non pas un amour qui comprend l'autre :

Déjà, Jacques aimait Yasmina, follement, avec toute l'intensité débordante d'un premier amour chez un homme à la fois sensuel et très rêveur en qui l'amour de la chair se spiritualisait, revêtait la forme d'une tendresse vraie... Cependant, ce que Jacques aimait en Yasmina, en son ignorance absolue de l'âme de la bédouine, c'était un être purement imaginaire, issu de son imagination, et bien certainement fort peu semblable à la réalité³⁹⁸.

Comme le souligne de Beauvoir, pour un homme qui veut connaître et posséder une ville, il lui faut passer par une femme. Le langage constitue pour Jacques un moyen dans sa

³⁹⁵ Franz Fanon, *Peaux Noires, Masques Blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, version numérisée, UQAC, p. 36.

³⁹⁶ Fanon, *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁷ I.E., « Yasmina », p. 97.

³⁹⁸ I.E., *Ibid.*, p. 100.

conquête de Yasmina. C'est une forme de possession comme Fanon l'évoque d'ailleurs : « il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance³⁹⁹. » Jacques, cherchant à connaître Yasmina et à la posséder, se met à apprendre sa langue.

Bientôt, Yasmina n'eut plus peur de Jacques. Toutes les fois, elle vint d'elle-même s'asseoir près de l'officier, et elle essaya de lui faire comprendre des choses dont le sens lui échappait la plupart du temps, malgré tous les efforts de la jeune fille. Alors voyant qu'il ne parvenait pas à la comprendre, elle se mettait à rire... Et alors, ce rire de gorge qui lui renversait la tête en arrière, découvrait ses dents d'une blancheur laiteuse, donnait à Jacques une sensation de désir et une prescience de volupté grisantes... En ville, Jacques s'acharnait à l'étude de l'arabe algérien... Son ardeur faisait sourire ses camarades qui disaient, non sans ironie : « il doit y avoir une *bicotte* là-dessous⁴⁰⁰.

La motivation de Jacques se résume à peu près aux « voluptés grisantes » qu'il imagine avoir avec Yasmina si la barrière de la langue se trouve franchie. Mais il lui reste ensuite une autre barrière, celle de la religion, mais qu'il pourrait franchir en répétant comme lui propose Yasmina des paroles de la profession de foi qui est pour elle l'attestation ultime qui va les unir, et pour lui, la dernière ligne à franchir avant de pouvoir posséder cette beauté exotique qu'est Yasmina :

Lentement, par simple jeu, pour lui faire plaisir, il répéta les paroles chantantes et solennelles qui, prononcées sincèrement, suffirent à lier irrévocablement à l'islam... Mais Yasmina ne savait point que l'on peut dire de telles choses sans y croire, et elle pensait que l'énonciation seule de la profession de la foi musulmane par son *roumi* en ferait un croyant... Et Jacques, ignorant des idées frustes et primitives que se fait de l'Islam le peuple illettré, ne se rendait point compte de la portée de ce qu'il venait de faire⁴⁰¹.

La barrière de la langue franchie, Jacques finit par conquérir Yasmina en usant du simple pouvoir du langage : « Yasmina lui donna un baiser, le premier... Ce fut pour Jacques une ivresse sans nom, infini... [...] Pour Yasmina, Jacques n'était plus un roumi, un kéfer [...] Et un jour, simplement, avec toute la passion fouguese de sa race, elle se donna⁴⁰²... ».

³⁹⁹ Fanon, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰⁰ I. E., « Yasmina », v. 2, p. 100.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 101.

Le langage n'est point une fin en soi, et n'a clairement pas la même fonction pour les deux protagonistes. Analyser, comme le suggère Hamon, le savoir-dire des personnages serait intéressant pour comprendre les différences entre les personnages choisis par Eberhardt : plus on est proche de la nature, moins on sait user du langage pour arriver à ses fins. Le langage est une institution en soi, tout comme l'orientalisme, et sa norme primordiale est de se dissocier de la réalité pour tenter d'en créer une autre. Ce qu'Eberhardt met en scène dans « Yasmina », c'est la différence de l'approche vis-à-vis du langage et du discours chez les hommes et les femmes: il y a celui qui le crée et celle qui le croit. (D'où le fait qu'on considère Schéhérazade comme une exception, elle manie le langage et crée le discours). D'autre part, elle touche à une question restée sous silence depuis les débuts de la colonisation : aller vers l'autre, est-ce forcément être ouvert ? Dans son essai philosophique, Mustapha Fahmi apporte de la lumière au concept de l'ouverture d'esprit : « Nous avons tendance à confondre ouverture et curiosité, ou encore ouverture et tolérance. Mais être ouvert, c'est autre chose : c'est accepter que les autres puissent avoir un regard sur nous qui ne correspond pas forcément au regard que nous avons sur nous-mêmes⁴⁰³. » L'ouverture de Jacques dans sa relation avec Yasmina relève plutôt de la curiosité et non pas de ce que les philosophes appellent et estiment comme la vraie ouverture d'esprit. Tandis que l'ouverture de Yasmina est plus authentique, elle se fait progressivement. Elle n'est point attirée par une image de Jacques, elle accepte plutôt d'être vue d'une autre façon, de s'accorder à la lumière de ce regard nouveau. D'ailleurs, dans le récit, c'est elle qui est décrite physiquement dans le détail, elle semble accepter que cet Autre, au début considéré comme l'ennemi, puisse avoir un regard autre sur elle, différent de celui qu'elle a d'elle-même.

Dans « Yasmina », l'auteure transpose les déboires d'une amourette d'été qui a été fatale à une femme amoureuse trop fidèle à son amant français, qui, lui, s'est marié et a tout oublié.

⁴⁰³ Mustapha Fahmi, *La Leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, La Peuplade, 2018.

Le non-consentement de Yasmina semble être un attrait pour Jacques, car la relation d'amour est considérée par les hommes comme une forme de conquête, ainsi, plus les obstacles sont difficiles et plus grand en sera le sentiment de triomphe. Cela est nettement mis en évidence dans le lien entre amour et guerre autant dans le roman de Flaubert sur la guerre des Mercenaires que dans les fictions d'Eberhardt sur la colonisation française en Algérie. Le dialogue entre Yasmina et Jacques est impossible, comme l'est le dialogue entre la France et l'Algérie. Dans un article⁴⁰⁴ récent sur « Yasmina » d'Eberhardt, Sage Goellner traite en partie de la question de la communication entre les deux protagonistes : l'un comme conquérant et l'autre comme la femme conquise. Le point fort de l'article de Goellner réside dans l'analyse de l'approche de la langue pour les deux protagonistes. La chercheuse fait une analyse linguistique de la fiction d'Eberhardt, ce qui reste encore un axe fort intéressant mais très peu étudié. Néanmoins, Goellner ne fait pas le lien entre l'approche de la langue et la position de chacun des deux personnages dans le champ politique et social, Jacques étant le colonisateur et Yasmina la colonisée. Ce dialogue entre eux, impossible et conflictuel surtout à la fin de leur relation, est à certains égards une représentation politique respective de leurs pays : l'Algérie et la France. Une des forces d'Eberhardt est d'exprimer l'inexprimable et l'interdit parfois. Cette représentation politique (*vertreten*) de la femme orientale dans « Yasmina » est probablement une manière ingénieuse, en cette fin de siècle, de décrire et d'illustrer poétiquement le rapport France-Algérie. En effet, avant-gardiste quant à la question coloniale, Eberhardt dit en quelques mots ce qui sera plus tard le rapport entre ces deux pays, notamment lors des manifestations qui ont jalonné les deux pays en vue d'obtenir l'indépendance pour l'Algérie :

Des sanglots et une toux rauque et caverneuse [...] interrompirent [Yasmina] et elle jeta à la figure de Jacques son mouchoir ensanglanté.
- Tiens, chacal, bois mon sang ! Bois et sois content, assassin !
Jacques souffrait... Une honte et un regret lui étaient venus en face de tant de misère. Mais

⁴⁰⁴ Sage Goellner, « "Oui, tu t'en vas..." : Suspension Points in Isabelle Eberhardt's *Yasmina* », *Women in French Studies, Special Issue*, Volume 7, 2018, p. 276-288.

que pouvait-il faire, à présent ? Entre la nomade et lui, l'abîme s'était creusé, plus profond que jamais. Pour le combler et, en même temps, pour se débarrasser à jamais de la malheureuse créature, il crut qu'il suffisait d'un peu d'or... Il tendit sa bourse à Yasmina : - Tiens, dit-il... Tu es pauvre et malade, il faut te soigner. Prends ce peu d'argent... et adieu⁴⁰⁵.

Les mots « Chacal » et « assassin » révèlent la nature des sentiments dans une relation de colonisée à colonisateur. La « honte » et le « regret » qui submergent Jacques devant la misère de Yasmina, l'algérienne, sont tout à fait compréhensibles. Mais Jacques essaie de se débarrasser de cette honte en « rachetant » ses fautes par quelques pièces. En réalité, « l'abîme », évoqué dans la citation, a toujours été là, puisque Yasmina au début de leur rencontre a considéré Jacques comme un ennemi et lui la voyait comme un objet curieux à explorer. Cette relation est assimilable au lien entre la France et l'Algérie, durant et après la colonisation. Les aides financières qui ont été présentées à l'Algérie par la suite pour racheter un lien conflictuel et une misère infinie causée par plus d'un siècle de colonisation n'ont manifestement pas suffi à réparer le mal. Sage Goellner souligne : « La relation de Yasmina et Jacques est maintenant détruite au-delà de toute réparation. Pour eux, les différences de la langue, de la croyance et de la culture sont insurmontables. Impossible dans le contexte colonial, leur relation transgressive est brisée ; tout comme le sont les phrases qui les mettent en scène⁴⁰⁶. » Le *vertreten* de la femme orientale dans la nouvelle d'Eberhardt a un aspect révolutionnaire et avant-gardiste.

⁴⁰⁵ I.E., *Ibid.*, p. 71

⁴⁰⁶ Sage Goellner, « "Oui, tu t'en vas..." : Suspension Points in Isabelle Eberhardt's Yasmina », *Women in French Studies, Special Issue*, Volume 7, 2018, p. 285. « Yasmina and Jacques's relationship is now destroyed beyond repair. For them, differences in language, belief, and culture are insurmountable. Unachievable in the colonial context, their transgressive relationship is broken; so too are the sentences portraying it ».

4. LA PHILOSOPHIE DU VAGABONDAGE

4.1 LA PHILOSOPHIE ORIENTALE D'EBERHARDT

En parsemant ses écrits de mots arabes, de prénoms, de formules religieuses, et en transposant la musique arabe et andalouse dans ses récits et fictions, Isabelle Eberhardt transpose aussi une bonne partie d'elle-même. L'arabe est une langue ancienne et moderne qui ne fonctionne pas de la même manière que le français sur l'axe du temps par exemple. Il suffit d'ajouter une lettre ou une préposition au verbe conjugué au présent pour qu'il exprime une action à venir au futur. Mais il n'y a pas de temps futur en tant que tel. Ceci est peut-être symptomatique d'une façon particulière de considérer l'effet du temps qui, selon Eberhardt, est « Éternel⁴⁰⁷ ». Elle considère l'Orient comme une sorte de lieu propice au bonheur de l'instant présent, mais elle n'ignore point la misère autour. Profiter de la beauté de la vie avec tout ce qu'elle offre, de l'instant présent, des émotions, sans les étiqueter de bonnes ou mauvaises, résonneraient avec la recherche d'Eberhardt en Orient et sa conception de ce « Devenir Éternel ». Saisir le moment présent est une valeur prônée par toutes les croyances spirituelles orientales : bouddhisme et soufisme notamment, mais aussi aujourd'hui par les psychologues spécialistes du développement personnel qui appellent comme Eckhart à la pleine conscience du moment présent. C'est ce qui semble attirer aussi Eberhardt.

Le rythme lent, que tout écrivain qui ressent profondément l'Orient reconnaît, est ce qui inspire ces propos à Yasmina Khadra :

Nous ne sommes pas paresseux. Nous prenons simplement le temps de vivre. Ce qui n'est pas le cas des Occidentaux. Pour eux, le temps, c'est de l'argent. Pour nous, le temps, ça n'a pas de prix. Un verre de thé suffit à notre bonheur, alors qu'aucun bonheur ne leur suffit. Toute la différence est là⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ I.E., *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 2008, p. 101.

Mais avant eux, Eberhardt dans sa nouvelle « Yasmina » fait l'éloge de la lenteur que l'Orient offre à tout visiteur qui se permet une immersion totale hors du temps et de l'espace. Eberhardt est orientale par sa philosophie et sa quête d'absolu :

Depuis quelque temps, une idée singulière venait le hanter et quoique la sachant bien enfantine, bien irréalisable, il s'y abandonnait, y trouvant une jouissance étrange... Tout quitter, à jamais, renoncer à sa famille, à la France, rester pour toujours en Afrique avec Yasmina... Même démissionner et s'en aller, avec elle toujours, sous le burnous et le turban, mener une existence insoucieuse et lente, dans quelque ksar du Sud⁴⁰⁹.

Cependant Jacques ne va pas de l'avant avec son projet, ses rêves de vagabondage restent en suspens. Eberhardt, elle, a démissionné de tout pour se vêtir de burnous et de turban et mener une existence insoucieuse et lente. Elle emprunte le chemin de sa doctrine spirituelle, le soufisme, via le vagabondage. Contrairement à Gautier et Flaubert, Eberhardt se sentant plus libre, n'appartenant à aucun cénacle, pousse le désintéressement à l'extrême, jusqu'au soufisme, jusqu'au dépouillement de toute notion de conformisme à ce qui est. Il est largement connu parmi les critiques d'Eberhardt que cette dernière s'est fait initier à la confrérie soufie appelée Qadireyya. Le soufisme se définit comme « un mouvement issu de l'islam dont les préceptes reposent sur la recherche de l'illumination, la sagesse ultime et l'amour de Dieu en son for intérieur ⁴¹⁰», et constitue « une conception de la vie spirituelle [qui] refuse aussi bien la peur de l'enfer que la récompense du paradis, et s'efforce d'atteindre à l'amour désintéressé de Dieu ⁴¹¹». Ce qu'elle introduit est peut-être insolite, car en convertissant sa spiritualité dans une forme soufie, l'auteure introduit une doctrine jusque-là étrangère au champ littéraire français et francophone.

⁴⁰⁹ I.E., « Yasmina », v. 2, p. 101.

⁴¹⁰ Dictionnaire de l'Internaute [en ligne], < <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/soufisme/> >, consulté le 22 novembre 2018.

⁴¹¹ Dictionnaire Larousse, [en ligne], < <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/soufisme/92823> >, consulté le 18 novembre 2018.

Le soufisme est une doctrine spirituelle de l'islam née en Iran, dont le penseur le plus imminent est Jalalûddine Rûmi. Le soufisme s'est rendu jusqu'au Maghreb notamment en Algérie, dont une des figures les plus imminentes du pouvoir a été le Prince Abdelkader (1808-1883). Ce dernier, figure de proue en Algérie, pour son courage et son audace ainsi que les valeurs universelles qu'il prônait, a été d'une influence vaste allant jusqu'aux États-Unis, où trois hommes fondateurs qui partagent ses valeurs universelles ont donné à leur ville située dans l'État de l'Iowa, le nom d'« Elkader ⁴¹² ». Il est clair qu'Eberhardt partage les valeurs universelles d'Amour et de Tolérance de ce grand penseur révolutionnaire du XIX^e siècle, même si leurs chemins divergent vers la quête de la Liberté, leurs visions vont dans la même direction : « Trois choses peuvent ouvrir nos yeux à l'éclatante aurore de vérité : la Douleur, la Foi, l'Amour — tout l'Amour⁴¹³. » Ceux qui tentent une pareille entreprise finissent comme l'Émir Abdelkader et Isabelle Eberhardt, exilés. Le premier est mort en exil politique à Damas, et la dernière a perdu la vie en Algérie en quête d'une liberté loin des limites préétablies par son *habitus* social et culturel.

4.2 LE VAGABONDAGE ET LE CHOIX DU SOUFISME⁴¹⁴

Le soufisme implique une abolition des limites entre soi et le divin, entre soi et l'autre, l'amour est un et c'est ce qui unit toutes les formes de vie. Cette liberté de penser, de choisir une autre doctrine plus en phase avec cette quête, Eberhardt la traduit également dans sa manière de concevoir l'espace comme un, ouvert et sans obstacles. En réinventant l'approche à la

⁴¹² Le Huffport Maghreb, La Rédaction, 2016, [en ligne], <https://www.huffpostmaghreb.com/2016/09/22/mascara-park-elkader-iowa_n_12134732.html>, consulté le 19 octobre 2018.

⁴¹³ Isabelle Eberhardt, *Œuvres complètes, Nouvelles et Roman*, « le jeu du je », Grasset, 1988, p. 11.

⁴¹⁴ Cette sous-partie a fait l'objet d'une publication : Amira Ben Rejeb, « Le vagabondage ou la flânerie subversive chez Isabelle Eberhardt », *Voix Plurielles*, Vol. 16, n° 1, p. 57-64, 2019, [en ligne], <<https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/2180>>, publié le 20 avril 2019.

conception de l'espace géographique mais aussi à l'identité, puisqu'elle est suisse mais maghrébine également à sa manière et française par la langue qu'elle parle et écrit. Eberhardt réinvente aussi les concepts, dont le plus éminent, dans ses écrits et dans sa vie, est l'errance ou comme elle l'appelle : le vagabondage. Isabelle Eberhardt en fait l'éloge dans ses récits :

Le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté. Rompre un jour bravement toutes les entraves dont la vie moderne et la faiblesse de notre cœur, sous prétexte de liberté, ont chargé notre geste, s'armer du bâton et de la besace symboliques, et s'en aller⁴¹⁵!

La vie moderne est celle de l'Europe, à laquelle elle assigne la teinte grise. Le tableau de la vie moderne semble être restreint aux habits et aux convenances dans lesquels les femmes devaient se confiner. Mais avant d'étudier la manière dont Eberhardt a réinventé l'idée de flânerie au XIX^e siècle en la dépassant, du moins géographiquement, pour choisir celle de l'errance ou du vagabondage, il faudrait faire une comparaison entre le terme qu'elle choisit, « vagabondage », et le terme plus connu parmi les critiques, la « flânerie ». Il est certes tentant de rapprocher la notion de flânerie de celle du vagabondage, du fait qu'elles partagent des points communs, à savoir l'errance sans but précis, le désintéressement, et qu'elles soient une « vocation vagabonde de l'artiste bohémien⁴¹⁶ », comme le souligne Catherine Nesci en définissant la flânerie. Pourtant, les intellectuels et artistes qui s'y adonnent ne partagent pas le même espace de prédilection, et c'est l'espace qui rend ces deux concepts radicalement différents : l'un est le Paris haussmannien et l'autre n'a pas de limites. Mais, il me semble tout de même intéressant de préciser et comprendre les origines et nuances particulières à chacune des notions.

La flânerie définie par Catherine Nesci a un cadre bien précis qui est celui de la ville de Paris, tandis que la notion de « vagabondage » dont Eberhardt fait l'apologie prend place en

⁴¹⁵ Isabelle Eberhardt, *Récits notes et journaliers*, v. 1, p. 27.

⁴¹⁶ Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007, p. 277.

Algérie, dans un espace essentiellement inconnu et infini. En effet, dans ses ébauches sur le vagabondage, Eberhardt écrit :

Un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au *vagabondage*. Et pourtant, le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté. [...] Être seul, être *pauvre de besoins*, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher, solitaire et grand à la conquête du monde⁴¹⁷.

Éprise d'aventures et de voyages, Eberhardt illustre son désir de liberté et de vagabondage avec l'image du chemineau. Elle le décrit ainsi :

Le chemineau solide, assis sur le bord de la route, et qui contemple l'horizon libre, ouvert devant lui, n'est-il pas le maître absolu des terres, des eaux et même des cieux ? Quel châtelain peut rivaliser avec lui en puissance et en opulence ? Aucun servage n'avilit son allure, aucun labeur ne courbe son échine vers la terre qu'il possède et qui se donne à lui, toute, en bonté et en beauté⁴¹⁸.

Ici, on remarque que le vocabulaire du matériel et de l'économique entre en jeu pour définir les limites entre ce qui relève du désintéressement et entre ce qui touche à l'asservissement économique avilissant pour l'âme et l'esprit. Le vagabondage d'Eberhardt illustré dans l'image du chemineau qui ne connaît point de limites, serait sa résistance aux frontières et son opposition à la loi économique du travail asservissant. Pour Eberhardt, « le besoin peureux d'immobilité, ressemble à la résignation inconsciente de la bête, que la servitude abrutit, et qui tend le cou vers le harnais⁴¹⁹. » Cette métaphore porte déjà en elle l'une des caractéristiques essentielles du vagabondage ou de la flânerie : défier les limites du temps et de l'espace et se laisser aller aux hasards de la route pour conquérir sa liberté. Elle considère donc que le vagabondage est le désintéressement de la vie mondaine, poussé à l'extrême, il traduit la rébellion contre toutes les lois économiques, contre l'asservissement, le travail qui courbe l'échine et avilit l'esprit. Cette

⁴¹⁷ I.E., *Récits notes et journaliers*, v.2, p. 27.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

idée (du désintéressement) est le fondement même de l'Art pour l'Art. Dans cette perspective,

Noam Chomsky dans *Instinct de Liberté : anarchisme et socialisme* écrit :

Un anarchiste logique doit s'opposer à la propriété privée des moyens de production et au salariat, qui sont les composantes du capitalisme, parce qu'ils sont incompatibles avec le principe voulant que le travail soit libre et sous contrôle du producteur. [...] La condition préalable est l'abolition du capital et du travail salarié en tant que catégories sociales. [...] L'anarchiste logique sera socialiste, mais d'une façon particulière. Il s'opposera [entre autres] au travail aliéné et spécialisé⁴²⁰.

Au XIX^e siècle, l'Europe et la France en particulier connaissent une tension entre la logique de l'art et la logique de l'économie. Pierre Bourdieu revient d'ailleurs sur ces deux champs antithétiques qui fonctionnent selon des *nomos* contradictoires, pourtant reliés entre eux. Le champ littéraire et artistique se définit par opposition aux champs politique et économique mais fonctionnent tous deux de la même manière : des agents décident de la valeur des biens et idées échangées et il y a bel et bien un marché. Dans le champ littéraire, il y a le marché des biens symboliques et pour le champ économique et politique on y échange des biens matériels. De même, la rupture qui se fait sentir entre la logique qui régit le travail, l'activité rémunérée, et la flânerie, le droit à l'errance, activité philosophique, intellectuelle, émane de l'opposition entre le beau et le rentable. En rupture avec l'Europe, Eberhardt rompt avec les lois émergentes qui la régissent. Le goût pour l'Orient est le même que ce goût d'une artiste en marge des champs sociaux, qui retrouve dans cet espace le lieu de tous les commencements ou recommencements.

Dans la nouvelle « Yasmina », les thèmes du nomadisme, du voyage, du désinvestissement des attaches sociales imposées s'opposent aux valeurs, aux couleurs et aux cadres de la vie moderne de la société occidentale industrialisée. Cependant, le cadre n'est pas le seul outil permettant cette escapade hors du temps, c'est aussi et surtout la langue qui permet

⁴²⁰ Noam Chomsky, *Instinct de liberté: anarchisme et socialisme*, Montréal, Comeau et Nadeau, 2001, p.27, 29 et 34.

l'attardement⁴²¹ dans le présent ; le métissage linguistique avec l'arabe pourrait être cette composante qui donne aux textes d'Eberhardt l'aspect « flâneur », lent, sans attache au futur.

Dans les nouvelles d'Eberhardt, l'importance donnée au temps de flâner est telle qu'elle demande à être analysée en profondeur. Dans « Yasmina », « la félicité de l'heure⁴²² », vécue par les deux héros, est cette soustraction faite au temps, pour fuir la réalité contraignante de deux amants qui ne peuvent s'unir dans le monde où ils vivent, fait d'adversités. Mais cette évasion dans le temps requiert l'apprentissage de l'arabe dans la nouvelle, puisque Yasmina apprend l'arabe à Jacques. Ce détail n'est pas anodin. Pour Eberhardt, cet Orient vaste offre la possibilité d'un lien entre ces concepts libertaires pour revenir à la fin à des notions renouvelées qui nous préoccupent aujourd'hui comme le moment présent, la pleine conscience, cette échappatoire spirituelle au temps. L'auteure a appris la langue arabe, non pas comme Gautier et Flaubert ayant adopté quelques mots d'arabe comme objets d'ornement pour rendre l'effet exotique voulu, mais pour entrer complètement dans le mode de fonctionnement des natifs de cette langue. Le cadre désertique n'est pas le seul outil permettant cette escapade hors de l'espace temps, c'est aussi et surtout la langue qui permet cet attardement dans le présent ; le métissage linguistique avec l'arabe pourrait être cette composante qui change le rapport au temps et à l'espace, en constant mouvement mais sans attache au futur. En effet, contrairement aux langues indo-européennes, qui privilégient la situation sur la flèche du temps, les langues sémitiques, dont l'arabe, privilégient l'état accompli ou non, tant qu'il y a une action, les fins des verbes sont animées (par ce qui correspond aux voyelles en français), et quand il y a une négation, le verbe est frappé de mutisme et d'immobilité (ce qu'on appelle le « soukoun ») ; le

⁴²¹ CNRTL, Fait d'attarder ou de s'attarder. Au Fig.: Freiner son évolution Fait de freiner une évolution ou d'être freiné dans une évolution, généralement de nature intellectuelle. Dictionnaire en ligne: <<https://www.cnrtl.fr/definition/attardement#:~:text=ATTARDEMENT%20%3A%20D%C3%A9finition%20de%20ATTARDEMENT>>, consulté le 14 novembre 2020.

⁴²² I.E., « Yasmina », v. 2, p. 102.

futur, lui, n'est pas un temps à part qui comprend des déclinaisons propre à lui : pour le marquer il suffit d'ajouter un préfixe ou un mot au verbe. C'est peut-être ce qui fait que l'Orient semble, pour certains orientalistes, plus patient et plus philosophe que l'Occident. Il serait légitime de dire que la langue est porteuse des traits spécifiques de la pensée d'un peuple, de sa culture ; qu'elle constitue la porte qui ouvre toute civilisation et qui sert de relais pour sa philosophie. En effet, la philosophie orientale, et en particulier le soufisme qui connaît un succès dès le XI^e siècle, est basée sur la poésie, le spirituel, le mystique, et porte peu d'intérêt à l'économie et à la gestion du temps. Une recherche récente de Catherine Miller sur l'aspect et le temps dans les langues montre cette importance de l'usage des temps des verbes et peut être mise à profit dans cette thèse pour le rapport entre le temps dans une langue donnée et l'usage du temps.

Le temps et l'aspect, en linguistique, sont deux catégories fondamentales qui traduisent deux conceptions dans la définition d'un procès exprimé par un verbe. Soit le procès est considéré par rapport au moment où le locuteur parle, et il s'agit donc d'un temps, soit le procès est envisagé dans son déroulement, et il s'agit donc d'un aspect. À ces deux grandes catégories s'ajoutent celle de la modalité — *i.e.* le procès envisagé du point de vue de son éventualité — et celle de la voix. Ces catégories sont évidemment présentes dans toutes les langues, mais la morphologie de chaque langue privilégie le marquage de l'aspect ou du temps. Ainsi, les langues sémitiques sont dites « langues aspectuelles », car le verbe connaît deux grandes conjugaisons : une conjugaison suffixale, dite accomplie ou *perfective*, une conjugaison préfixale, dite inaccomplie ou *imperfective*. À cette division fondamentale s'ajoute l'emploi d'auxiliaires qui permettent d'introduire des notions temporelles. L'emploi des auxiliaires s'est largement développé dans les dialectes arabes par rapport à l'arabe classique⁴²³.

En neurolinguistique il existe un rapport étroit entre la manière dont s'organise la langue parlée et entre la gestion et le rapport du temps chez une nation ou une communauté.

L'Orient, cet éternel espace historique sans âge et sans frontières fixes, qui semble être pour Eberhardt le lieu par excellence de la lenteur constitue-t-il un tremplin à l'action de vagabonder qui est un acte de rébellion en soi, surtout pour une femme au XIX^e siècle ?

⁴²³ Catherine Miller, « Les langues de l'Égypte antique », *Égypte/Monde arabe*, première série, 27-28 | 1996, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 21 février 2020.

Si les flâneries baudelairiennes et balzacienne prennent pour cadre la ville parisienne, théâtre par excellence de la vie moderne au XIX^e siècle, le vagabondage d'Isabelle Eberhardt a pour décor des contrées nord-africaines encore proches de la nature : forêts, désert, plages. Sa façon de flâner, qu'elle baptise *Vagabondages* dans un essai court, introduit la pluralité et appelle à transgresser les limites, les étirant jusqu'en Afrique, en ville ou dans le désert. Eberhardt traduit sa rébellion par le nomadisme :

Nomade j'étais quand, toute petite, je rêvais en regardant la route, la blanche route attirante qui s'en allait, sous le soleil qui me semblait plus éclatant, toute droite vers l'inconnu charmeur [...] nomade je resterai toute ma vie, amoureuse des horizons changeants, des lointains encore inexplorés, car tout voyage, même dans les contrées les plus fréquentées et les plus connues, est une exploration⁴²⁴.

Cependant, comme l'affirme Rachel Bouvet, il y a une nuance entre le nomadisme et le vagabondage, le premier se fait au sein d'une collectivité et le dernier est un acte solitaire, et à mon sens plus courageux :

Refuser la sédentarité sans pour autant adopter le mode de vie nomade voilà qui résume bien la posture adoptée par la voyageuse qui apparaît du même coup comme une figure de l'entre-deux. Celle-ci, rappelons-le, se joint pour un temps à des tribus nomades et partage leur vie sans pour autant s'intégrer complètement à l'une d'entre elles. Le vagabondage se définit par la mobilité, mais aussi par la solitude, l'indépendance et le choix des destinations, il n'engage pas une collectivité comme le fait le nomadisme⁴²⁵.

Son choix de partir seule pour le désert, de se détacher des liens sociaux, semble porter en soi la quintessence même de l'idée de résistance. Dans l'acte de résistance, il y a des risques à prendre, des dangers à affronter et les biographes d'Eberhardt le soulignent : « Sa dérive, manière de contestation paresseuse mais provocante en cette fin de siècle colonial, l'expose à

⁴²⁴ I.E., *Récits notes et journaliers*, v. 1, p. 231.

⁴²⁵ Rachel Bouvet, « Le désert espace de l'extrême chez Isabelle Eberhardt », *Voyages Extrêmes*, p. 29-46, n° 3, 2019.

tous les dangers⁴²⁶. » La contestation paresseuse n'est-elle pas une forme larvaire de la rébellion ?

Isabelle Eberhardt fait non seulement l'apologie du vagabondage dans ses notes et récits de voyage, mais encore, elle consacre une de ces nouvelles à la définition de ce qu'elle appelle vagabondage. Dans le choix même du terme « vagabondage », il y a une prise de position par rapport au reste de la société. Un vagabond est un homme rebelle pour qui les lois de la société ne s'appliquent pas, il y a donc dans ce terme une insinuation de rébellion ; tandis qu'un flâneur, d'après Catherine Nesci, est un écrivain, un artiste ou toute personne qui se laisse conduire par ses pensées, toujours dans le même cadre qu'est la ville de Paris. Pour Eberhardt, pousser les limites du vagabondage équivaut à une conquête de soi et du monde « Être seul, être pauvre de besoin, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher, solitaire et grand à la conquête du monde [...] J'étais sortie et j'avais erré, en rêvant, dans le dédale des rues arabes, où la vie finit avec le jour⁴²⁷. »

4.3 LE SPLEEN EBERHARDTIEN LOIN DE PARIS

Pour Eberhardt, le Maghreb, cet ailleurs rêvé, est le centre du vagabondage et elle s'y rend. Elle se positionne contre ce qu'elle appelle l'envahissement de l'Occident, et elle fuit cette Europe en pleine expansion économique et industrielle. Le vagabondage, tel que défini et compris par Eberhardt, est motivé par l'envie d'échapper aux contraintes de la vie trop programmée par le pragmatisme et régie par l'utilitarisme. En ce sens, elle est une action de résistance ou de rébellion mais elle est aussi élévation de l'esprit. Nietzsche, l'un des défenseurs de la lenteur, écrit dans *Le gai savoir* : « La beauté sauvage de l'irrationalité poétique vous réfute, utilitaristes ! Vouloir précisément *se libérer* enfin de l'utile — Voilà ce qui a élevé

⁴²⁶ I.E., *Récits notes et journaliers*, v. 1, « Présentation » de Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, p. 12.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 27 et p. 33.

l'homme, voilà ce qui lui a inspiré la moralité et l'art ⁴²⁸! ». Le vagabondage constitue pour Eberhardt l'expression du refus des valeurs pragmatiques, utilitaristes et matérialistes qui régissent la vie moderne en Europe au XIX^e siècle. Flâner, c'est consommer de l'énergie, consumer le temps, par opposition à la valeur matérialiste de produire (en valeur monétaire).

D'un autre point de vue, comme chez Baudelaire dont la flânerie a été motivée par le spleen qui l'anime, c'est un chagrin vivace qui pousse Eberhardt à vagabonder, mais loin des confins des villes. Elle porte en elle « une tristesse indéfinissable⁴²⁹ », une sorte de spleen qu'elle exprime ainsi dans sa réflexion *Vers les horizons bleus* :

Louange à la souffrance du cœur ! Louange à la mort fécondatrice des âmes endeuillées ! louange au tombeau silencieux qui est non seulement la porte de l'éternité pour ceux qui s'en vont, mais encore celle du salut pour les âmes élues qui savent se pencher sur ses profondeurs mystérieuses ! Louange à la tristesse et à la mélancolie, ces divines inspiratrices ⁴³⁰!

Lors de son vagabondage en Orient, elle fait des rencontres fortuites qui la touchent profondément, comme le chanteur inconnu accompagné d'une flûte de roseau qui, au clair de la lune, le soir près de sa demeure à Tunis, chante une mélodie qu'elle comprend et qui parle à son âme. Elle retranscrit cette scène, qui n'aurait jamais eu lieu dans le Paris du XIX^e siècle, mais qu'elle rencontre pendant ses « Heures de Tunis » :

Il était parfaitement beau et avait le teint mat et blanc des citadins arabes [...] mais son visage était empreint d'une tristesse profonde.

Il s'asseyait là, toujours à la même place, et, le regard perdu dans l'infini bleu de la nuit, il chantait, sur des airs d'autrefois éclos sous le ciel d'Andalousie, des cantilènes suaves. Lentement, doucement, sa voix montait dans le silence, comme une plainte ou une incantation...

Il semblait surtout préférer ce chant, le plus doux et le plus triste de tous : « Le chagrin vivace étreint mon âme, comme la nuit étreint les choses et les efface. La douleur étreint mon cœur et le remplit d'angoisse, comme le tombeau étreint les cœurs et les anéantit. À ma tristesse, il n'est pas de remède, sauf la mort sans retour... Mais, si plus tard, mon âme se réveille pour une autre vie, fût-ce celle d'Eden, ma tristesse renaîtra en elle ».

⁴²⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir Par-delà bien et mal*, traduit par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « *Le Monde de La Philosophie* », 2008, p. 139.

⁴²⁹ Isabelle Eberhardt, *Amours nomades*, préface de Martine Reid, Paris, Gallimard, 2008.

⁴³⁰ I. E., *Récits notes et journaliers*, v.1, p. 67.

Quelle était cette tristesse incurable, dont l'inconnu chantait la puissance ? — Le chanteur singulier ne le dit jamais. Mais sa voix était pure et modulée, et jamais aucune autre ne m'avait livré aussi pleinement le charme secret et indéfinissable de cette musique arabe de jadis, qui enchantait, avant la mienne, bien d'autres âmes tristes⁴³¹.

Ce qu'Eberhardt transmet ici est carrément un spleen oriental en pleine nuit dans une rue de Tunis, ce qu'aucun flâneur parisien, selon les normes de l'époque (puisque la flânerie a pour cadre la ville de Paris), n'aurait su représenter de façon aussi vivace et authentique que s'il a choisit pour cadre la ville de Tunis. C'est peut-être bien cela qui distingue l'apport d'Eberhardt : des scènes authentiques de la vie de tous les jours deviennent, grâce à son style sobre et raffiné, romanesques et hautement poétiques.

Son choix de l'espace étendu du désert peut être la réflexion de ses choix de vie marginaux et quelque peu anarchistes. En s'opposant à tout ce qui constitue l'idéologie occidentale et en vivant sa philosophie orientale par le vagabondage, Isabelle Eberhardt rompt avec l'idéologie en tant qu'espace fermé qui entrave la liberté des esprits anarchistes. Philippe Hamon, dans *Texte et idéologie*, souligne que « l'idéologie [...] s'oppose donc, par sa logique, à l'espace amorphe de l'anarchie, où n'existent ni contraintes ni interdictions, où tout est à la fois permis et facultatif⁴³². » Il semblerait que cet espace amorphe de l'anarchie en laquelle Eberhardt écrit et croit, soit l'espace de son identité propre, son anarchisme à l'orientale. Dans un fragment de texte intitulé « Érostrate », le personnage fait également l'éloge de la tristesse comme forme suprême d'émotion fécondatrice. Dans la deuxième partie, une analyse de ce texte sera proposée dans le cadre de l'âge des déesses déchues.

Cette richesse d'impressions récoltées au gré de ses voyages entre les deux rives de la Méditerranée sera disséminée dans les portraits de femmes qu'elle représente, autant par souci

⁴³¹ I. E., *Récits notes et journaliers*, « Heures de Tunis », v. 1, p. 30-31.

⁴³² Philippe Hamon, *Texte et Idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984, p. 103

ethnologique, artistique que politique, pour défendre le sort de ses congénères orientales dont la voix est étouffée.

DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE FÉMININ À TRAVERS TROIS ÂGES

Il peut sembler évident de considérer Isabelle Eberhardt comme l'auteure qui est la mieux placée, de par la marginalité de sa position dans les champs sociaux, littéraires et politiques, pour construire un nouveau chemin, une nouvelle histoire des femmes, à écrire, qui défie les valeurs bien établies par les auteurs masculins autant en Orient qu'en Occident. En effet, dans sa représentation de la femme orientale, les valeurs traditionnelles d'usage au XIX^e siècle, sociales ou morales, autant en Europe qu'au Maghreb, sont subtilement renversées par Isabelle Eberhardt, dans une tentative de dénoncer les injustices que subit la femme orientale maghrébine, puisque doublement dominée. Il y a une comparaison dont elle hérite de la tradition littéraire, celle qui voit la ville comme une femme et qui résume en une femme toute sa nation, et qui s'exprime notamment dans sa nouvelle « Yasmina ».

Longtemps, les portraits de la femme orientale ont été faits par et pour des amateurs d'exotisme, mais Isabelle Eberhardt cherche à montrer la misère en Orient, à travers des portraits de femmes. Dans ses fictions, Eberhardt met en scène la vie au Maghreb, en transposant les caractéristiques physiques et morales du panorama des races : la Chaouïa, la mozabite, l'Arabe, la Juive, ainsi que leurs pratiques subversives pour faire face à leurs misères. C'est une représentation artistique qui se veut plus prosaïque que celles qui l'ont précédée. On retrouve d'ailleurs cette note de ses éditeurs :

Qui n'a jamais vu ces portraits de femmes parées et nues dans un décor oriental propre à faire rêver les amateurs d'exotisme ? Isabelle Eberhardt, femme malgré le costume

masculin, s'intéresse surtout à celles que l'amour de la liberté conduit sur les chemins de traverse. Mais elle veut gommer l'effet de cliché et s'attache à conter les douleurs, les solitudes, qui se cachent derrière les visages figés, artificiellement séducteurs. Danseuses, prostituées, [...] presque toutes ont, sous la plume d'I.E., la même histoire tragique⁴³³.

Ces deux exemples sont significatifs du sort des jeunes femmes maghrébines qu'Eberhardt représente dans ses fictions, et il est important de souligner la similitude entre la nouvelle « Taalith » et quelques passages de *Salammbô* de Flaubert, en rapprochant le nom Tanit de Taalith. Taalith est représentée comme une idole sous les lueurs lunaires : « Elle se pencha un instant, elle apparut ainsi, toute droite dans la gloire lunaire, comme une idole argentée⁴³⁴. » Peut-être est-ce pour Eberhardt une manière de désenchanter en cette fin de siècle tout ce qu'on a cru voir de l'Orient sous la plume de Flaubert et Gautier, dont les figures féminines à la *Salammbô* et à la Cléopâtre évoquent les déesses de la mythologie orientale. La représentation en sa dimension politique et humaine a été l'objet central dans l'écriture eberhardtienne, puisqu'elle personnifie, dans le rapport entre Jacques et Yasmina, le rapport entre le pays colonisateur et celui colonisé. Mais qu'en est-il de la dimension artistique (*darstellen*) de la figure féminine ?

1. L'ÂGE DES DÉESSES DÉCHUES

Dans « Cérès », Eberhardt se permet un écart fantastique et une évocation du monde des dieux et déesses mythiques. Une statuette en bois, symbolisant la déesse de l'agriculture et des moissons, prend la parole pour exprimer sa mélancolie et sa nostalgie des horizons azurés. Elle reproche au narrateur, poète vagabond, de ne pas être en mesure de la comprendre. La Cérès d'Eberhardt est à son image, une grande voyageuse, et n'a plus grand chose à voir avec la déesse

⁴³³ I.E., *Nouvelles et roman*, v. 2, commentaire critique de la nouvelle « Portrait de l'Ouled Naïl », p. 209.

⁴³⁴ *Ibid.*, « Taalith », p. 247.

de l'agriculture. Dans cet âge de déesse déchu⁴³⁵, le narrateur est un poète, comme dans les textes fantastiques de Gautier, notamment celui de la « Mille et deuxième nuit ». Mais dans ce dernier, l'auteur tue Schéhérazade, et son narrateur, un poète parisien, est représenté comme un narrateur omniscient et omnipotent, à qui l'héroïne orientale quémande une histoire. Dans « Cérès », la voix de la déesse ne vient pas mendier une histoire au savoir et à l'inspiration du poète, elle parle pour s'exprimer sur ses épopées, relater ses longs voyages et lui reprocher de ne voir en elle qu'un objet jeté dans un coin obscur et de n'avoir pas su la comprendre, elle, la déesse ayant tant voyagé et venue s'échouer dans cette chambre obscure. L'objet animé rappelle « Le pied de la momie » de Gautier, mais cette dernière ne prend la parole que pour raconter une histoire fantastique contrairement à ce que fait la déesse en bois d'Eberhardt. Celle-ci raconte ses aspirations, sa vision artistique du voyage et ses rêves d'horizons bleus : elle n'est point un objet de désir au corps de marbre comme l'héroïne de Gautier. La parole est donnée à l'objet omniscient, qui semble comprendre les regards critiques du poète sans que celui-ci ne parle. On a l'impression que ce monologue fantastique révèle la vocation de voyageuse chez Eberhardt puisqu'il tourne autour du voyage, teinté de la couleur bleue, et évoquant la mer et les vastes cieux :

Après avoir regardé de ses yeux vides et candides l'immensité changeante pendant près d'un siècle, après avoir tant roulé de par le monde, elle était reléguée là, pauvre vieille chose mutilée et inutile, dans le coin obscur d'une toute petite chambre éclairée d'en bas comme un cachot, par une lucarne grillée. Elle habitait ce coin gris, en son obscur et mystérieux silence, et continuait de sourire aux visions azurées de jadis⁴³⁶.

La déesse d'Eberhardt, sous sa forme en bois, regrette des horizons azurés et une liberté perdue, elle a une âme de sirène et est représentée comme l'âme de la mer Méditerranée. Ses

⁴³⁵ *Ibid.*, « Érostrate », p. 526.

⁴³⁶ *Ibid.*, « Cérès », p. 525.

soupirs sont ceux d'une région nord-africaine qui regrette ses glorieux rivages carthaginois et ses épopées dorées :

Souriante et immuable, mon rameau d'olivier à la main, fendant l'onde claire et molle ou apaisant la révolte terrible [...] j'assistais aux combats tumultueux sur le pont de ma frégate et [...] j'interrogeais de mon œil impassible et blanc l'immensité sereine ou agitée. Je vis des soleils de feu descendre au-dessus des rouges déserts d'Afrique... Je vis des lunes phosphorescentes jeter sur les flots des milliers de pierres précieuses, multicolores et éphémères. J'ai respiré le parfum capiteux et subtil des ports chaotiques du Levant [...], j'ai entendu maintes fois la grande voix terrible, le grand colloque du vent jaloux, grondant la mer révoltée... J'ai subi alors le choc amoureux et furieux des flots qui voulaient m'engloutir, pour mieux m'étreindre ; j'ai cru sombrer dans l'abîme amer dont je fis ma patrie...

Enfin, un jour, les hommes qui, depuis si longtemps avaient déserté ma haute frégate défunte, l'envahirent à nouveau, insectes démolisseurs, irrespectueux du passé⁴³⁷.

Cérès, « Vieillie et lasse [qui] n'aspire plus qu'au repos⁴³⁸ », est à l'image de l'âge des dieux évoqué par Vico caractérisant les Nations de l'Antiquité ; elle attire le regard du poète narrateur. Elle illustre l'âge des déesses et des dieux et rappelle Carthage dans son discours nostalgique d'un temps révolu où elle sillonnait la Méditerranée à bord de ses grands navires.

La seule figure féminine représentée dans l'âge des déesses est une statue en bois incarnant Cérès, la déesse grecque. Entre les trois incarnations de l'âge des déesses, chez les trois auteurs, je perçois un changement dans le matériau même dans lequel sont taillés les dieux et déesses représentés. En effet, le matériau s'assouplit, devient lui-même plus fragile, moins froid et moins rigide. Si le marbre vivant caractérise l'âge des déesses chez Gautier, on retrouve pour les statuts de Tanit et de Moloch chez Flaubert l'airain et la pierre, mais chez Eberhardt le seul personnage incarnant une déesse est en bois, qui est matière à feu. On voit donc que même l'âge des déesses est en déclin d'un auteur à l'autre.

Par ailleurs, l'âge des dieux et déesses d'Orient est illustré à partir d'une autre perspective dans un autre texte, « Érostrate », évoquant la mythologie gréco-romaine. Ce texte est riche en ce qu'il a en commun avec une longue tradition d'auteurs et penseurs ayant consacré

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 526-527.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 527.

des textes philosophiques, poétiques et littéraires à la figure d'Érostrate, le martyr criminel qui incendie le temple d'Arthémis à Éphèse. Le personnage est un fou qui vit une véritable aliénation parmi ses semblables. D'Auguste Barbier à Jean-Paul Sartre, le personnage fait couler de l'encre. Chez Sartre il est la figure du fou, de celui qui contamine le langage des justes tandis que la représentation de Barbier reste poétique et met en vers un personnage en quête de vérité. Chez Isabelle Eberhardt, Érostrate est une figure paisible d'un penseur cherchant une sorte de Vérité loin du monde qui l'entoure. Contrairement à la Cléopâtre de Gautier qui a les pieds en Égypte et l'âme en Grèce, qui croit en ses cultes de la Beauté, l'Érostrate d'Eberhardt a le corps en Grèce et l'esprit ailleurs. Lorsque la courtisane Myrsine, amoureuse, s'intéresse à ses pensées profondes et lui pose la question sur ces songeries qui l'emportent loin, il répond :

Tu sais que j'ai écouté parler les rhéteurs et les philosophes... J'ai été à Athènes. J'ai entendu parler les plus sages d'entre les sages. Ils ont allumé en moi la flamme de la pensée, mais ils ne m'ont point satisfait. Après, je suis allé à Milot, et, un jour, j'y ai rencontré des hommes qui venaient d'un pays brûlé par le soleil et qui est presque le désert... Et je les ai écoutés parler. Or ils disaient que toutes les divinités de nos aïeux n'étaient que des mythes enfantins, et qu'au-delà des étoiles, dans l'infini du Kosmos, il y a un seul Dieu, qui a tout créé de son essence et vers qui tout retourne. Ils s'exprimaient en grec, car c'étaient des marchands. Je les ai écoutés et mon âme a ressenti une étrange ivresse. [...] ils disaient qu'après la mort, notre âme survit et s'en va en des régions où il lui est donné de contempler la Vérité en face... Et que telle était la récompense des justes. Ils ont dit encore que les justes étaient ceux qui n'avaient pas amassé de richesses et qui avaient été pleins de miséricorde et de pitié.

- Qui étaient ces hommes ?
- C'étaient des Barbares, des hommes de Judée⁴³⁹.

La notion de justice intéresse Érostrate, de même que la croyance monothéiste de ces hommes du désert. Ce discours serait à rapprocher de la croyance d'Eberhardt sur le désintéressement. Ces « Barbares » sont les sémites qui ont des conceptions autres que celle des grecs antiques.

D'autre part, des liens avec le *Roman de la Momie* apparaissent évidents. La femme amoureuse d'Érostrate se heurte au refus de celui-ci. Elle s'habille en esclave pour aller le rejoindre une première fois. Les dialogues nés de leurs échanges tournent autour des divinités

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 520-521.

et de l'amour, et même si leurs points de vue divergent en matière de dieux, l'amour de Myrsine dépasse leurs divergences. Érostrate semble occupé par sa quête de « Vérité », notion qui d'après lui n'est accessible qu'après avoir vécu la tristesse : « son âme traversait tour à tour les phases de la tristesse, et son imagination ailée parcourait l'univers, cherchant la Vérité dont l'amour douloureux le consumait⁴⁴⁰. » Lorsque Myrsine, comme Tahoser, demande à son amant de lui parler de ses croyances, elle ne semble pas vraiment convaincue de ses visions contaminées par des croyances autres : « Guidée par l'instinct des cœurs aimants, elle ne le contredit point. Et, cependant, en son âme, le culte de la Beauté, telle que l'avait conçue l'esprit hellénique, restait inébranlable. [...] Par quelle aberration s'était-elle empliée des idées sans grâce des Barbares ? songeait Myrsine⁴⁴¹. » Eberhardt, qui fait l'éloge de la tristesse, de la souffrance, fécondatrice des âmes, semble s'objectiver⁴⁴² dans son personnage masculin issu de la mythologie. Érostrate est ce héros incompris, cette sorte de Néron qui n'a pas peur de couper les ponts avec les valeurs de ses semblables.

Dans cet âge de divinités, les deux figures Cérès et Érostrate ressemblent à leur auteure. Si elle s'objective en Cérès qui partage avec elle son goût des horizons bleus, elle partage avec Érostrate sa vision d'un ailleurs plus beau et cette figure de transfuge qui renie l'esthétique et la pensée hellénique pour adopter celle des « Barbares », des peuples sémites. Érostrate, comme Eberhardt, croit profondément, que la souffrance est la grande fécondatrice des âmes⁴⁴³. Si Eberhardt s'objective dans ses deux personnages issus de la mythologie gréco-romaine, en fera-t-elle autant des personnages de l'âge des héroïnes et des femmes ?

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 519.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 522.

⁴⁴² Cynthia Harvey dans son article fait l'analyse de l'objectivation de soi au féminin : « Les règles du jeu au féminin. Indiana ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, Numéro 94, Automne 2010, p. 11–22.

⁴⁴³ I.E., *Récits notes et journaliers*, p. 45.

2. L'ÂGE DES HÉROÏNES MAGHRÉBINES

2.1 LES « MÂTHO ET SALAMMBÔ » D'EBERHARDT : HÉROS MODERNES DÉCHUS

Dans les nouvelles d'Eberhardt, l'âge des héroïnes prend place sous l'égide de la colonisation, dont les héroïnes et héros colonisés sont déchus. Mais il est possible de trouver des échos au roman pourpre de Flaubert, *Salammbô*. Que ce soit une ressemblance formelle ou dans le contenu des thèmes et des personnages, il existe des liens entre les deux auteurs mettant en valeur la part de stéréotypes dont hérite Eberhardt, mais aussi toute la part de subversion et de liberté qui se dégage de ses récits. Il est intéressant de voir comment ces deux auteurs ont représenté une histoire d'amour dans un contexte de guerre, en mettant l'accent sur le rôle de la femme. La nouvelle intitulée « Deuil », par sa toile de fond pourpre, pourrait être lue comme une version similaire à *Salammbô*, le roman pourpre de Flaubert. Les couleurs et les éléments en commun sont annoncés dès le début de la nouvelle, ils sont d'ordre formel et ornemental, il s'agit encore là du *darstellen* :

Un long voile de gaze mauve, transparente, pailletée d'argent, jeté sur un foulard de soie vert tendre, encadrant un visage pâle, ovale, et ombrant la peau veloutée, l'éclat des longs yeux sombres. Dans le lobe délicat des oreilles, deux grands cercles d'or ornés d'une perle tremblante, d'un brillant humide de goutte de rosée. Sur la sveltesse juvénile du corps souple, une lourde robe de velours violet, aux chauds reflets pourpres et, pour en tamiser et en adoucir le luxe pompeux, une mince tunique de mousseline blanche brochée⁴⁴⁴.

« La finesse des poignets, chargés de bracelets » retranscrit l'image de Salammbô⁴⁴⁵ alourdie de bijoux ; le luxe de l'Orient exposé exagérément par Flaubert est repris et conservé comme cadre mais pour mieux le railler et en montrer le caractère obsolète et incongru dans un pays colonisé où les « héros » et les habitants subissent un destin tragique, mais n'a rien de mythique.

⁴⁴⁴ I.E., « Deuil », p. 366. Passage très semblable à celui dans lequel Flaubert décrit Salammbô : « tresses de perles attachées à ses tempes », « son grand manteau de pourpre sombre », « ses bras garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches. » (Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 69).

⁴⁴⁵ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 69-71.

D'une part, les personnages de la nouvelle « Deuil » sont pris dans le vertige d'une colonisation qui se fait à une rapidité extrême. Les deux histoires, celle de *Salammbô* et celle de « Deuil », relatent, de façon différente, une histoire d'amour qui se termine tragiquement par la mort, dans un contexte de guerre. Le rapport des amoureux avec la guerre et l'impact de celle-ci sur l'amour est révélateur de la perception d'Eberhardt en ce qui a trait à la colonisation en Algérie. Ce qui pourrait être encore considéré comme une représentation « politique » de la femme orientale dans la nouvelle, ou ce que Spivak appelle le *vertreten*.

Les deux héros tragiques de la nouvelle sont Fatima et Touhami. La première est une danseuse, cliché conservé de la femme orientale telle qu'exposée dans les toiles de peintres et les écrits d'auteurs orientalistes. Le deuxième est un amoureux dont l'âme est divisée entre sa bienaimée et le désir de faire la guerre. Mais contrairement à Mâtho, le héros de l'Antiquité carthaginoise, celui-ci n'a pas sa place dans le récit épique qu'il conserve et dont il veut être le héros. La réalité de la colonisation rend dérisoire ce rêve de guerre. Les deux héros maghrébins sont des formes déchues mais tirées de la réalité algérienne de la fin du XIX^e siècle.

Isabelle Eberhardt condense en quelques pages tous les clichés possibles sur la femme orientale : « Passive d'abord, héréditairement, Fatima-Zohra était devenue une amoureuse ardente, à l'éveil de ses sens harmonieux, faits pour les voluptés⁴⁴⁶. » La guerre est un choix qui peut se substituer à l'amour. Eberhardt n'en fait pas une question de genre, mais une question de race.

Touhami devint sombre, partagé entre le regret des griseries perdues et la joie orgueilleuse de partir pour la guerre. La guerre ! Dans l'esprit de Touhami, ce devait être quelque chose comme une grande fantasia très dangereuse, où on pouvait mourir, mais d'où on revenait parfois couvert de gloire et de décorations. Lui comptait sur sa chance. [...] Les mois s'écoulèrent, monotones, mornes pour Fatima-Zohra esseulée, pleins de désillusion pour Touhami. Au lieu de la guerre telle qu'il l'avait rêvée, telle que la comprennent tous ceux de sa race, au lieu de mêlées audacieuses, de grandes batailles, au lieu

⁴⁴⁶ I.E., « Deuil », v. 2, p. 367

d'escarmouches hardies, de longues marches à travers les *hamada* désolées, sur les pistes de pierre au Sud oranais⁴⁴⁷.

La scène d'amour avant de se quitter résumerait très bien la scène sous la tente de Mâtho et Salammbô : « Il fallait partir tout de suite, et les amants se résignèrent à l'inévitable. Leur dernière nuit fut ineffable : extases douloureuses finissant dans les larmes, serments très jeunes, très naïfs, très irréalisables⁴⁴⁸... » Sous la tente, Mâtho propose à Salammbô naïvement de tout quitter, de laisser derrière eux Carthage et l'armée des mercenaires pour aller vivre seuls, fuyant ce destin qui faisait d'eux des ennemis sans qu'ils puissent avoir leur mot à dire, tandis que Touhami ne peut renoncer à cette « grande fantasia » qu'est la guerre, ce qui ouvre la voie à l'analyse. Si du temps de Mâtho faire la guerre est un acte glorieux et une occasion pour les héros de briller et de mener les troupes en espérant fonder des cités à eux, pour Touhami, la réalité du terrain au XIX^e siècle est tout autre. Faire la guerre pour un Algérien sous la colonisation est une façon glorieuse et artificielle de se donner la mort. Les deux héros maghrébins sont voués au suicide : le premier de manière belliciste dans un dernier élan désespéré pour se prouver sa valeur, la deuxième, Fatima-Zohra, le fait de manière plus subtile : elle se fait danseuse et prostituée. Cette corrélation entre la danse et la prostitution est récurrente dans les écrits d'Eberhardt, notamment dans la nouvelle « Deuil » :

Parée comme une épousée, toute en velours rouge et en brocart d'or, sous son long voile neigeux, Fatima-Zohra danse, lente, onduleuse, toute en volupté. Ses pieds glissent sur les dalles, avec le cliquetis clair des sourds *khalkhals* d'argent, et ses bras frêles agitent, comme des ailes, deux foulards de soie rouges. La lueur douteuse des lampes jette des traînées de sang, des coulées de rubis dans les plis de la tunique de la danseuse. Mais Fatima-Zahra ne sourit pas. Elle est pâle, muette et son regard est sombre. Elle danse, allumant les désirs de tous ces mâles, dont l'un sera son amant pour cette nuit. Mais en elle, rien ne vibre, rien ne s'émeut⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 367-368.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 367.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 370.

Même si en l'apparence Fatima-Zohra danse, en elle tout se meurt. L'auteure évoque la danse non pas comme un art exotique, mais comme étant un art érotique lié à la prostitution. Une image qui persiste aujourd'hui dans l'héritage culturel : la danse orientale est encore liée au monde de la débauche en Orient. Et ce lien entre danse et prostitution, il est vrai qu'Eberhardt n'a pas tenté de le déconstruire, bien au contraire, elle le maintient. Mais elle y ajoute le rapport avec une certaine mort intérieure. L'auteure propose une perspective féminine à la scène : la femme n'éprouve aucun plaisir : « En elle rien ne vibre, rien ne s'émeut ». Sous la plume d'une auteure marginale, cette scène revêt une portée humaine, ce n'est pas qu'un spectacle pour le divertissement de l'homme, c'est surtout une exposition de la situation de la femme qui danse. L'homme opprimé et contraint à abandonner son idéal amoureux se retourne vers la guerre comme un moyen d'y perdre son humanité avant de perdre la vie.

Dans la danse de Fatima-Zohra, reliée en quelque sorte à la prostitution, une forme de dénonciation est perceptible. Eberhardt dénonce la manière dont on ignore, sciemment ou non, les malheurs des femmes forcées au travail de danseuse et au travail du sexe dans une tentative précoce de dire que ces femmes doivent être respectées quel que soit l'usage qu'elles font de leur corps, malgré elles. Mais l'auteure se permet aussi une représentation purement artistique d'une figure orientale marginalisée, représentée comme l'égale de l'homme qui la convoite, comme c'est le cas dans la nouvelle « L'Anarchiste ».

2.2 L'ÂGE DES HÉROÏNES MAGHRÉBINES

Selon les critiques et les biographes d'Isabelle Eberhardt, les principes de l'anarchisme ont jalonné l'enfance et la jeunesse de l'auteure, sous la tutelle d'Alexandre Trophimowsky, disciple de Bakounine. Une forme d'anarchisme continue à se lire à travers sa vie et dans ses œuvres. C'est ce qu'affirme par exemple Simone Rezzoug :

Isabelle Eberhardt fut élevée dans ce contexte. L'ignorer, c'est risquer un contresens sur les idées qu'elle affiche dans son œuvre, sa haine de la civilisation, ses proclamations d'indépendance. Conformément aux idées anarchistes de l'époque, elle fut élevée par son « père » « comme un garçon », aucune distinction ne devant être faite entre les sexes selon les préceptes libertaires. Il lui apprend à scier du bois, à monter à cheval ; il lui enseigne le russe, l'allemand, le latin et lui fait donner des cours d'arabe. Cette conception de l'éducation est conforme aux impératifs libertaires : les anarchistes ont été très tôt passionnés par les problèmes de l'enseignement et de la transmission d'une morale tout humaine se fondant « sur le mépris de l'autorité et sur le respect de la liberté et de l'humanité » (Bakounine⁴⁵⁰).

Dans ses récits et journaliers par exemple, Eberhardt évoque des figures de femmes maghrébines en marge de la société qui pourraient être considérées comme des figures d'anarchistes musulmanes. Deux cas de figure sont retenus pour l'analyse : la maraboute, Lella Zeyneb et l'amante de l'anarchiste Andreï, femme de couleur, algérienne. La première est une personne réelle ayant bel et bien existé et partagé un moment de complicité avec Eberhardt et la seconde est le personnage de la fiction dans « L'anarchiste ».

Eberhardt ne cache pas par exemple son admiration à l'égard de Lella Zeyneb, une maraboute soufie, avec qui elle se lie d'amitié. Christiane Chaulet Achour écrit :

Avec Isabelle Eberhardt se dessine la construction d'un personnage auquel elle s'est identifiée pour vivre son idéal, refusant le rôle féminin de sa société d'origine, mais aussi de sa société d'élection puisqu'elle y a vécu en tant que musulman. Peut-être que, dans cette société, eut-elle consenti à reprendre les marques extérieures de son sexe si elle avait eu le temps de devenir, comme Lalla Zeyneb, une femme hors statut⁴⁵¹ !

La maraboute soufie, perçue comme une héroïne qui réussit à s'imposer dans un milieu d'hommes, est respectée pour son immense savoir et sa connaissance de toute la question spirituelle dans le courant soufi. Lella Zeyneb est une héroïne du monde réel d'Eberhardt. La maraboute est présentée comme un cas rare et une exception dans le monde arabo-musulman, elle est décrite comme une femme solide et intelligente qui vient en aide aux déshérités mais dont le mode de vie est critiqué par les hommes de son entourage :

⁴⁵⁰ Simone Rezzoug, *Isabelle Eberhardt*, Alger, OPU, « coll. Classiques maghrébins, 1985, p. 21.

⁴⁵¹ Christiane Chaulet Achour, « 'Trimardeuse' au début du XX^e siècle – Isabelle Eberhardt, de Genève à Aïn Sefra », *Horizons Maghrébins*, Univ. de Toulouse-le-Mirail, n°54, 2006, p.100 à 107. Numéro spécial sur « Le Voyage ».

Son visage bronzé par le soleil, car elle voyage beaucoup, est ridé. Elle approche de la cinquantaine. Dans les prunelles noires des yeux au regard très doux, la flamme de l'intelligence brûle, comme voilée par une grande tristesse. [...] C'est Lella Zeyneb, la fille et l'héritière de Sidi Mohammed Belkassem.

Le marabout, sans descendance mâle, désigna pour lui succéder après sa mort son unique enfant, qu'il avait instruite en arabe comme le meilleur des *tolba*. Il préparait à sa fille un rôle bien différent de celui qui incombe généralement à la femme arabe, et c'est elle qui, aujourd'hui, dirige la *zaouiya* et les *khouan*. [...] Les *zaouiya* dispensent les bienfaits de leur charité à des milliers de pauvres, d'orphelins, de veuves et d'infirmités qui, sans elles, seraient sans asile et sans secours. Plus que toute autre, la *zaouiya* de Lella Zeyneb est un refuge pour les déshérités qui affluent de toutes parts. Lella Zeyneb [...] lutte courageusement contre tous les ennemis que lui suscitent certaines jalousies, et continue son œuvre de dévouement et d'abnégation⁴⁵².

Cette femme rencontrée à Bou-Sâada, au destin peu commun, se lie vite d'amitié avec Eberhardt et voit en elle le reflet de ce mode de vie de femmes braves qui contournent l'ordre établi des hommes pour se faire une place de choix dans la société. Elle incarne à elle seule un âge d'héroïnes qui luttent malgré les hostilités pour l'avènement d'un âge des femmes, où ces dernières seraient l'égal de l'homme. De même, Eberhardt peut être considérée comme un personnage incarnant l'âge des héroïnes puisqu'elle est la seule femme qui s'aventure en Algérie et fait un véritable travail d'ethnologue, bien en avance sur son temps.

En vérité, le Maghreb ne manque pas de figures d'héroïnes qui se sont détachées du cadre social et de la vie familiale pour s'adonner au soufisme, à la recherche d'un savoir et d'une sagesse qui procurerait une véritable égalité face à l'homme. À côté de Lella Zeyneb qu'Eberhardt a côtoyée de près, il y a aussi Lella Manoubia, célèbre maraboute tunisienne qui a très tôt incarné l'âge des héroïnes dans un monde d'hommes. Cette dernière est une figure de proue soufie qui, dès le 12^e siècle au Maghreb, se déclare comme étant une femme libre, alors que la notion de liberté au sens moderne et actuel n'existait qu'en fonction du rang social : il y a les hommes et femmes libres et il y a les esclaves. Elle refuse un mariage de circonstance et se choisit la voix du savoir soufi jusqu'à ce qu'elle devienne la première femme de son temps

⁴⁵² I.E., « À la Zaouiya », p. 122.

ayant obtenu le statut de « Pôle des Pôles » (c'est-à-dire imam des imams), considéré comme le plus haut degré dans le courant soufi et traditionnellement réservé aux hommes.

Saïda Manoubia, exemple de l'héroïne musulmane soufie, une femme révolutionnaire, quitte très tôt le domicile familial, refusant un mariage forcé, pour s'établir à Tunis et rechercher le savoir avec les plus grands savants soufis de son époque. C'est probablement là la raison pour laquelle on considère le soufisme comme un courant libérateur de la femme, puisqu'il la considère, au même titre que l'homme, comme un être adamique. Dans un article intitulé *Le soufisme : quand la spiritualité libère la femme*, Carole Ameer souligne cet aspect libérateur intrinsèque au soufisme et son origine coranique :

Dans la religion islamique, Ève est tirée de l'être adamique et non pas de l'homme ni de sa côte. Il est important de souligner que dans le Coran c'est non pas Ève qui tente Adam mais Satan : « *Le démon les fit trébucher et il les chassa du lieu où ils se trouvaient* » (s. 2, v. 36). Ces repères théologiques sont fondamentaux, car la place de la femme découle du Texte. Si elle est tentatrice dans le Texte, cela peut lui être imputé en tant qu'être social. Or, dans le Coran, ce n'est pas le cas. Le Coran apporte un message qui constitue une libération pour la femme, au regard des autres traditions du Livre⁴⁵³.

Peut-être est-ce cet aspect qui inspire à Eberhardt de s'accommoder de ce courant spirituel particulier et l'amène à l'adopter puisqu'elle y retrouve une reconnaissance de son égalité face aux hommes.

Cette liberté de considérer les catégories du genre d'un tout autre point de vue se lit, parfois entre les lignes, à travers la fiction d'Eberhardt. Il est tentant de considérer ici sa nouvelle intitulée « L'Anarchiste ». Employer les outils du sociologue Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art* permettrait de révéler une structure d'objectivation de l'auteure dans son personnage anarchiste avec lequel Eberhardt partage bien des dispositions. Il ne s'agit pas de voir dans cette œuvre une autofiction mais d'y déceler certains éléments d'une objectivation de soi dans le

⁴⁵³ Carole Latifa Ameer, « Le soufisme: quand la spiritualité libère la femme », Saphir News, publié le 16 Mars 2018, [en ligne], < https://www.saphirnews.com/Le-soufisme-quand-la-spiritualite-libere-la-femme_a25009.html >, consulté le 2 novembre 2018.

personnage masculin de l'œuvre. Bourdieu permet de faire la différence entre ces deux entreprises différentes : « Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse⁴⁵⁴ ». En règle générale, Eberhardt s'objective en ses personnages masculins. Mais c'est probablement son personnage anarchiste, Andreï, qui incarne le mieux cette objectivation de soi. Dans « L'Anarchiste », on retrouve les mêmes dispositions familiales dont hérite l'auteure. Ainsi, le père, Térenti Antonoff, partage avec le tuteur d'Eberhardt, Alexandre Trophimowsky, de nombreux points communs, dont ses idées et son penchant libertaires. Ce dernier est un disciple de Bakounine, ayant hérité et transmis par la suite les idées anarchistes et libertaires de ce courant de pensée. Pour la construction de ce personnage, Eberhardt réunit quelques éléments de la vie de son tuteur, en exportant le tout dans un paysage oriental au lieu de l'exil à Genève, elle le fait exiler en Algérie. Elle n'emploie le mot « père » que pour introduire les personnages de sa nouvelle : « Le père, Térenti Antonoff, persécuté en Russie pour ses convictions libertaires, sur le point d'être exilé, avait fui en Algérie, cherchant une terre neuve, une patrie d'élection où, sous un ciel clément, les hommes seraient moins encroutés de routine⁴⁵⁵. » Ensuite, le nom « père » disparaît lorsque Andreï relate les valeurs que Térenti lui lègue en héritage symbolique moral. Dans ce passage, qui témoigne de par son style d'une grande émotion contenue envers celui qui était son tuteur, Eberhardt rend clairement hommage à Alexandre Trophimowsky, incarné dans « L'Anarchiste » par le père bienveillant Térenti Antonoff, ayant appris à son fils Andreï l'importance du désintéressement :

« - Reste toujours sincère envers toi-même... Ne te plie pas à l'hypocrisie des conventions, continue à vivre parmi les pauvres et à les aimer. Tel fut le testament moral que [...] lui laissa son père.
L'immense douleur de cette perte assombrit pour longtemps l'horizon souriant de la vie d'Andreï. Le vieil homme souriant et doux, le modeste savant ignoré qui lui avait appris à aimer ce qui était beau, à être pitoyable et fraternel à toute souffrance, l'éducateur qui

⁴⁵⁴ Pierre Bourdieu, *RA*, p. 57.

⁴⁵⁵ I.E., « L'Anarchiste », 1988, p. 127

avait veillé jalousement à ce qu'aucune souillure n'effleurât l'âme de l'enfant et de l'adolescent, qui n'avait point permis que l'hypocrisie sociale n'imprimât son sceau déprimant sur son cœur, Téreñti n'était plus... Et Andreï se sentit tout seul et tout meurtri, au milieu des hommes qu'il sentait hostiles ou indifférents⁴⁵⁶.

Dans cette partie, il semble qu'Andreï soit en phase de construire son identité, il est comme Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*, fragile adolescent ayant hérité non de biens mais d'un héritage de valeurs anarchistes qui le conduit à se délier complètement des liens sociaux pour vivre pleinement ce que Pierre Bourdieu appelle « La vraie illusio », c'est-à-dire *l'illusio* romanesque. La vérité de l'être transcende les oppositions entre les genres et les sexes, et c'est dans la fiction qu'elle peut s'exprimer sans limites.

Tout porte à croire que Téreñti porte les empreintes du père d'Eberhardt qui lui a donné une éducation égale à ses frères et lui a inculqué les idées libertaires et socialistes auxquelles il croyait. Eberhardt continue de proclamer, comme elle le fait dans ses journaliers et ses lettres, qu'elle était la fille d'un sujet russe musulman. Dans la nouvelle, elle le suggère subtilement : « Il retourna s'agenouiller pieusement sur la tombe sans croix du vieux philosophe, dans un petit cimetière, sur une petite colline dominant la baie de Mostaganem⁴⁵⁷. » La figure du père se confond ici avec la figure de la mère d'Eberhardt, Nathalie de Moerder, convertie à l'islam peu avant sa mort, et dont le corps repose en effet à Annaba en Algérie, dans une tombe sans croix. Tandis qu'Alexandre Trophimowsky n'a pas mis les pieds en Algérie, d'après les biographes d'Isabelle Eberhardt. Outre cette ressemblance dans le vécu familial, Andreï partage avec l'auteure son attrait pour le sud.

La magie menaçante, le silence du désert contrastant avec le mystère et le murmure vivant des jardins inondés, avaient imprimé leur sceau sur l'esprit des habitants et assombrissaient chez eux la simplicité de l'islam monothéiste. [...] Andreï ouvrait largement son âme à toutes les croyances, n'en choisissait aucune, et ces superstitions

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁵⁷ I.E., « L'Anarchiste », p. 129.

naïves ne le révoltaient point, car, après tout, il y discernait ce besoin de communier avec l'inconnu que lui-même ressentait⁴⁵⁸.

Le personnage de l'anarchiste porte les valeurs de son père, ainsi qu'une vision très ouverte sur la spiritualité. Son choix de la bienaimée se fait aussi en se basant sur les valeurs de l'anarchisme, c'est-à-dire qu'il n'aimera pas une jeune femme vierge et timide (comme pour le soldat Jacques ou encore une vierge d'une famille illustre comme le Mâtho de Flaubert), Andreï tombe amoureux d'une femme marginalisée vivant avec sa mère en retrait de la société.

Sur la route de Touggourt, non loin des grands cimetières enclôturés, deux femmes vivaient, la vieille, Mahennia, et sa fille, Saadia, que son mari avait répudiée, parce qu'on disait dans le pays qu'elle et sa mère étaient sorcières. Elles vivaient pauvrement du gain de la vieille, sage-femme et herboriste, rebouteuse habile. [...] on les craignait à cause des bruits qui avaient couru sur leurs sortilèges et de l'inexplicable mort du mari de Saadia peu après son divorce. De race métis presque arabe, les deux femmes se souvenaient de leurs origines sémites et s'en faisaient gloire. Saadia était belle et son visage ovale, d'une couleur ombrée et chaude, était tout empreint de la tristesse grave des yeux. [...] La beauté de Saadia et sa tristesse furent pour lui une délicieuse trouvaille et il revint désormais souvent chez la vieille⁴⁵⁹.

Chez Eberhardt, la jeune femme de couleur chaude, métisse, peut être une femme aimée et belle, contrairement à ce qu'on retrouve chez Gautier et Flaubert, pour qui l'emploi du terme dévalorisant « nègre » est fréquent et chez qui la beauté est conditionnelle à un teint blanc. Aucune des héroïnes orientales de Gautier et Flaubert n'est de couleur chaude, noire, seule Tahoser est d'un teint basané clair avec des traits fins. D'autre part, le discours sur les races est déjoué, même si elle emploie profusément le mot « race », elle montre que la beauté et les valeurs de respect, d'amour et de liberté n'ont pas de couleur. Le mot « race », par exemple, est d'usage au XIX^e siècle et il était tout à fait commun de catégoriser les personnes et les personnages fictifs ainsi. Chez Gautier, Flaubert et Eberhardt, on retrouve ceci à profusion (« nègre⁴⁶⁰ » dans « La Mille et deuxième nuit » de Gautier est employé de manière péjorative).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 130-131.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶⁰ Théophile Gautier, *Œuvres Complètes*, « La Mille et deuxième nuit », p. 882-884.

Flaubert emploie ce mot tout au long du roman pour faire les distinctions entre les nations qui composent la horde des mercenaires, les regroupant finalement ensemble sous le terme « barbares ». On le retrouve également chez Eberhardt à plusieurs endroits : « La race farouche des chaouïya », « les amours de leur race », « la méfiance de sa race » et « Achoura comme toutes les filles de sa race, regardait le trafic de son corps comme le seul gage d'affranchissement accessible à la femme⁴⁶¹ ». Est-ce pour autant une raison d'appeler ces auteurs des racistes avec toute la charge sémantique que comporte ce mot à notre époque ? Il est important de comprendre le contexte social, économique et historique de l'auteur avant de le répertorier dans une case toute faite qui en donnerait une idée fautive et en fausserait tout travail critique qui s'en suit. Cela dit, même si certains critiques s'acharnent à dire qu'Eberhardt est sévère dans sa description des indigènes, on n'a pas précisé que dans « L'Anarchiste », elle emploie la couleur chaude de la peau comme un indice de beauté⁴⁶².

Remarquons aussi que les auteurs masculins, dont Flaubert, insistent beaucoup sur la virginité de la femme, qui constitue un fantasme et un pilier essentiel de la domination masculine. Eberhardt représente des héroïnes expérimentées, des veuves ou des femmes divorcées. L'amour recherché par Andreï est « voluptueux, mais [...] sans brutalité d'appétits⁴⁶³. » Même si son amour pour Saadia est aussi un désir de fusionner avec cette terre qu'il a adoptée, on ne peut pas qualifier leur union de conquête. En effet, tout porte à croire que c'est une liaison faite dans le respect, le consentement et l'harmonie : « Ne serait-ce pas un embellissement de sa vie trop solitaire que l'amour de cette fille de mystère, et une fusion plus entière de son âme avec celle de la terre élue, par l'entremise d'une créature de la race

⁴⁶¹ I.E., *Nouvelles et roman*, v. 2, p. 207-211-216.

⁴⁶² Ceci constitue probablement une première puisque'en Algérie, le titre de « Miss Algérie » accordé en janvier 2019 à une jeune femme à la couleur chaude a carrément créé une polémique.

⁴⁶³ I.E., « L'Anarchiste », p. 131.

autochtone ⁴⁶⁴? » Loin des fantasmes violents et violateurs que l'on retrouve chez les autres personnages d'Eberhardt, l'anarchiste attend que la femme lui donne un signe.

Un jour, il la trouva seule au logis. Leur maison était isolée et voilée par le rempart des palmiers. Elle lui sourit et l'invita à entrer quand même.

-Viendra-t-elle bientôt, la mère ?

-Non, elle ne viendra pas... Mais viens-tu ici pour elle seule qui est vieille et dont les jours sont écoulés ?

Et Andreï, dans la douloureuse ivresse d'aimer, la regarda. Souriante, le regard adouci, elle était debout devant lui, accueillante. Pour la première fois, Andreï connut toute la volupté des sens qu'il avait savamment préparée, l'embellissant de tout son rêve. Quand la lune du soir emplit la chambre, Saadia le congédia, doucement par prudence⁴⁶⁵.

Il est possible de poser ici l'hypothèse qu'Eberhardt propose que la vision et les valeurs anarchistes puissent résoudre les problèmes d'inégalité, de racisme et de sexisme largement répandus au XIX^e siècle. Eberhardt, en adoptant le mode de vie maghrébin et en conservant ses valeurs anarchistes, apporte une richesse inestimable à la condition féminine au Maghreb, la femme orientale peut s'affirmer et se libérer en se permettant d'être une anarchiste et de partager ces valeurs, empreintes d'héroïsme, qui transcendent les genres, les cultures et les religions. La nouvelle est d'ailleurs la seule qui débouche sur un dénouement heureux : « Le désert tout rouge brûlait et une ombre bleue s'étendait comme un voile sous les palmiers dont les sommets s'allumaient d'aigrettes de feu. Et Andreï s'arrêta, la poitrine oppressée, en un immense élan de reconnaissance envers la Terre si belle et la vie si bonne⁴⁶⁶. » La relation se clôt par un congédiement doux de la part de la femme qui laisse la porte ouverte à une prochaine fois : « Fais un détour... Je ne sais pas si la vieille pardonnera. Il vaut mieux que je la sonde d'abord. Et Andreï s'en alla⁴⁶⁷. » Cette fin heureuse permet l'établissement d'une forme de sexualité mobile propre à la vision anarchiste, qui rompt avec la forme institutionnalisée de la sexualité qu'est le mariage et la vie à deux. L'anarchiste et sa bienaimée se retrouvent libérés des

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 133-134.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

contraintes de la relation homme-femme traditionnelle, et incarnent les figures d'un âge des héros fin-de-siècle.

Le vagabondage est l'expression d'une position d'ubiquité sociale qui traduit pour Eberhardt l'essence même de la liberté : « Être étranger et chez soi partout ⁴⁶⁸ ». Cette ubiquité lui permet de se prononcer sur les idées conçues dans le monde occidental comme étant indiscutables, dont le récit de la Genèse qui place la responsabilité de la tentation par la chair sur la femme. Étant une musulmane et ayant creusé en profondeur des questions sur sa religion de conversion, Eberhardt a certainement pu comparer les deux récits religieux, celui de la Genèse et celui du Coran. Elle n'ignore donc point que dans le Coran, Adam et Ève sont du même côté quand il s'agit de la tentation, Ève n'est pas plus coupable qu'Adam, et elle n'est pas créée de sa côte, mais en même temps que lui, tirée de l'être adamique non sexué à l'origine des deux sexes et genres.

Ce genre d'ubiquité autant culturelle que spirituelle permet la liberté de choisir ce qui ressemble à ses valeurs personnelles sans devoir se confiner dans une croyance en rejetant toutes les autres. Sa spiritualité est teintée de la thématique du vagabondage, du lâcher-prise face au *Devenir Éternel*⁴⁶⁹ du temps, de cet appel à la libération de toute attache sociale.

Je suis de celles qui croient qu'Eberhardt devrait être considérée comme une écrivaine maghrébine, mais il est important de comprendre ce qu'elle apporte avec son bagage culturel à cette image de femme orientale, incarnée et représentée, dans les deux dimensions mentionnées par Spivak : *darstellen* et *vertreten*.

⁴⁶⁸ I.E., « Vagabondages », v. 1, p. 27.

⁴⁶⁹ I.E., « Infernalìa : volupté sépulcrale », v. 2, p. 25.

3. L'ÂGE DES FEMMES : L'AUTODESTRUCTION COMME ULTIME MOYEN D'EXPRESSION

3.1 LE SUICIDE DES FEMMES ORIENTALES CHEZ EBERHARDT

Contrairement à Flaubert, chez Eberhardt le suicide n'est pas magnifié comme un acte mystique, mais comme la dégénérescence des valeurs de l'Amour. En explorant l'idée de suicide chez les protagonistes d'Eberhardt, on ne peut s'empêcher de remarquer que chaque suicide est différent des autres, sans effets grandioses, sans pompes et sans théâtralisation, mais non sans misère. Dans « Taalith », Eberhardt expose un quotidien morose pour une jeune fille de la campagne qui vivait heureuse dans l'espace infini des montagnes natales et se retrouve dans une maison de ville, style mauresque, avec pour seul accès au ciel un patio, et qui de surcroît se retrouve contrainte à se marier contre sa volonté (elle désire rester fidèle à son défunt mari) ; Taalith se suicide en se jetant dans le puits de la maison. Ce qui rappelle, en un sens, la Salammbô de Flaubert. Dans les deux textes, de Flaubert et Eberhardt, il est possible de retrouver des liens communs entre la parure exagérée, l'artifice, et le suicide, la mort artificielle. Dans les deux cas de figure, la seule issue à un amour impossible reste radicale et mène à la mort tragique. Les deux héroïnes, Salammbô et Taalith, sont alourdies de bijoux et portent des objets qui entravent le mouvement spontané du corps, peut-être une manière de traduire l'impossibilité pour elles de décider de leur propre destin. Tahoser, l'héroïne gautiériste, se débarrasse de tous ses artifices afin de ne point être reconnue et alourdie dans sa quête de liberté, en se choisissant l'identité de « Hora ». D'ailleurs, en comparaison avec les nouvelles orientalisantes de Gautier, dans la dernière phrase de « La Mille et deuxième nuit » on retrouve l'analogie entre la femme et l'Orient tel que perçu au XIX^e siècle : « Elle attendait quelques minutes, prêtant l'oreille avec beaucoup d'attention, et comme personne ne lui répondait, elle se mettait à pleurer, puis essuyait ses larmes avec un mouchoir brodé d'or et tout constellé de

taches de sang⁴⁷⁰. » Cette image artistiquement transposée recèle une réalité de l'Orient au XIX^e siècle en proie à la colonisation : « une terre constellée d'or et de sang. » Cette image troublante qui réunit le luxe et la misère est aussi la situation de la femme orientale sous la colonisation : attendant une main qui la sauve de cette double domination qui l'écrase. Eberhardt représente des femmes orientales en proie à la maladie et à la vieillesse, mais alourdies de bracelets en or, comme Saadia et Habiba dans « Pleurs d'amandiers⁴⁷¹ », les deux prostituées algériennes arrivées à un âge avancé avec pour trésor les bijoux offerts par leurs clients, ne gardant que la trace d'un luxe dérisoire. Ce qui est propre à l'écriture décadente de fin de siècle. En ce sens, Simone de Beauvoir souligne :

Les coutumes, les modes se sont souvent appliquées à couper le corps féminin de sa transcendance. [...] Les hauts talons, les corsets, les paniers [...] étaient destinés moins à accentuer la cambrure du corps féminin qu'à en augmenter l'impotence. Alourdi de graisse, ou au contraire si diaphane que tout effort lui est interdit, paralysé par des vêtements incommodes et par les rites de la bienséance, c'est alors qu'il apparaît à l'homme comme sa chose. Le maquillage, les bijoux servent aussi à cette pétrification du corps et du visage. La fonction de la parure est très complexe ; elle a chez certains primitifs un caractère sacré ; mais son rôle le plus habituel est d'achever la métamorphose de la femme en idole. Idole équivoque : l'homme la veut charnelle, sa beauté participera à celle des fleurs et des fruits ; mais elle doit aussi être lisse, dure, éternelle comme un caillou. Le rôle de la parure est à la fois de la faire participer plus intimement à la nature et de l'en arracher, c'est de prêter à la vie palpitante la nécessité figée de l'artifice⁴⁷².

Dans la nouvelle d'Eberhardt, Taalith ressemble à Salammbô et Tanit, mais cette ressemblance dépasse la parure et les références à la lune ; le suicide comme fin tragique est un autre point commun entre l'héroïne flaubertienne punique et l'héroïne eberhardtienne maghrébine. Taalith refuse d'être remariée, par fidélité à son défunt époux. Sa mère et son beau-père tiennent tous deux à la marier de force, mais comme elle ne peut pas parler elle se résigne tout en se décidant secrètement et fermement à se suicider, tout comme Salammbô. Flaubert

⁴⁷⁰ Gautier, « La Mille et deuxième nuit », t.1, p. 902.

⁴⁷¹ I.E., « L'Anarchiste », v. 2, p. 322.

⁴⁷² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 267.

aborde déjà le mariage forcé de manière subtile, en le faisant passer pour la norme, mais Eberhardt, choquée de voir un exemple réel dans son quotidien, dénonce ce genre de mariages qui souvent mènent au suicide de la femme, qui ne peut autrement refuser. Si le choix du nom propre trahit déjà cette similitude, faisant de Tanit un lieu commun entre l'héroïne de Flaubert et Taalith, le récit viendra la confirmer. Le jour de leurs suicides, les deux héroïnes sont excessivement parées, figées presque dans l'artifice d'une parure qui prélude la mort. Il est important ici d'évoquer la parure de Salammbô lors de son suicide :

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 ; une zone toute bleue serrant sa taille laissait voir ses deux seins, par deux échancrures en forme de croissant ; des pendeloques d'escarboucles en cachaient les pointes. Elle avait une coiffure faite avec des plumes de paon étoilées de pierreries ; un large manteau, blanc comme la neige, retombait derrière elle — et les coudes au corps, les genoux serrés, avec des cercles de diamants au haut des bras, elle restait toute droite dans une attitude hiératique⁴⁷³.

« Mère, dit Taalith avec un étrange sourire, je veux que tu m'habilles et que tu me pares, comme je serai demain, pour voir si je serai au moins belle, moi dont les yeux sont morts à force de pleurer⁴⁷⁴. » Cependant, comme Salammbô, Taalith décide de se suicider, ne pouvant s'exprimer ni s'opposer à la volonté de son beau-père.

Elle ferma les yeux, un murmure pieux d'Islam remua ses lèvres et elle se laissa tomber, dans l'ombre d'en dessous, avec un frôlement de soie, un cliquetis de bijoux. Un choc mat, un clapotis lointain : l'eau noire, le monstre, léchait les parois gluantes... Puis, tout se tut. Taalith, parée en épousée, avait disparu. Tous l'accusèrent de s'être enfuie pour aller se prostituer dans les bouges de la Casbah. Mais Zouïna [sa mère], hagarde, vieillie, devina la vérité et supplia qu'on la descendît dans le puits au bout d'une corde. [...] Alors on rouvrit le gouffre, un homme descendit, trouva Taalith qui flottait... On ramena le cadavre sur les dalles blanches, et le soleil discret du soir ralluma les lueurs roses sur les bijoux enserrant encore les chairs boursouflées, verdâtres, toute l'immonde pourriture qui avait été Taalith⁴⁷⁵...

Étant donné que cette nouvelle est tirée d'un fait divers relaté par Eberhardt dans ses journaliers, il est possible d'y voir une prise de position, et une représentation réaliste en mode « *vertreten* »

⁴⁷³ Flaubert, *Salammbô*, p. 372.

⁴⁷⁴ I.E., « Taalith », v. 2, p. 246.

⁴⁷⁵ I.E., *Ibid.*, p. 247-248.

et « *darstellen* », afin de faire entendre la voix de ces femmes subalternes. Dans ses journaliers,

Eberhardt évoque le fait divers en question :

Cependant, pour de longs jours, la rencontre du cadavre de Zeheïra la Kabyle qui se jeta naguère dans un puits de l'impasse Médée pour fuir un mariage odieux avait mis comme un voile de deuil lourd et obscur, indéfinissable, sur la lumineuse Alger... À présent, c'est passé... Seuls les abords gardent quelque chose de cette ombre-là, et je n'aime plus y passer⁴⁷⁶.

Cette histoire rappelle l'acte de suicide relaté par Spivak et qui motive l'écriture de son ouvrage *Les Subalternes peuvent-elle parler ?*, dans lequel l'auteure revient sur la notion de Sati en Inde. La sœur de la grand-mère de Spivak a choisi de se suicider quand elle a eu ses règles pour éviter qu'on ne l'accuse après sa mort d'avoir commis l'odieux et d'en porter le fruit au moment de son suicide. L'accusation d'avoir commis un acte interdit qui émane d'une mentalité patriarcale archaïque fait écho aussi à cette accusation de prostitution à l'encontre de Taalith. Gayatri Spivak, en parlant de la suicidée, écrit dans son ouvrage : « Une personne subalterne a essayé de toutes ses forces de parler, au point de faire de son maudit suicide un message. Je ne peux pas imaginer de situation où quelqu'un essaie vraiment de communiquer qui soit plus impérieuse que celle-ci⁴⁷⁷. » Vu sous cet angle, il est possible de lire la représentation de la suicidée chez Eberhardt comme une manière de porter la voix de toutes les femmes orientales qui vivent des injustices au quotidien, au prix de leur vie. Pourtant, aucune critique ne souligne le suicide de Taalith comme une tentative de la part d'Eberhardt de faire parler la femme subalterne, opprimée et doublement dominée : elle se fait le porte-parole de la femme opprimée. En mentionnant les jugements des autres protagonistes secondaires et leurs commentaires sur la disparition de Taalith, Eberhardt dénonce les sociétés conservatrices qui considèrent que le suicide est un moindre mal que la prostitution. Cela fait en sorte que la femme a plus peur du

⁴⁷⁶ I.E., *Récits notes et journaliers*, v. 1, note datée du 4 mai 1902, p. 443.

⁴⁷⁷ Gayatri Spivak, *op. cit.*, p. 105.

jugement des autres que de la mort : la prostitution étant un suicide moral et social en Orient. Et, pour évincer les clichés sur cette pratique répandue dans l'Algérie colonisée, Eberhardt représente des scènes de vie où elle expose de façon très humaniste des figures de prostituées dont elle raconte les histoires, sans jugement aucun.

3.2 LA PROSTITUTION : UNE FORME DE CONTESTATION

LIBERTAIRE ?

Christiane Chaulet Achour écrit au sujet des personnages de prostituées chez Isabelle Eberhardt : « Les portraits de prostituées sont d'une grande humanité et sont très nombreux, ce qui s'explique aussi par le mode de vie d'Isabelle Eberhardt. C'est un milieu qu'elle a côtoyé et dont on peut penser qu'il la fascinait à cause de l'hypocrisie de sa mise à l'écart⁴⁷⁸. » En effet, dans les nouvelles où la prostitution est un thème important, Eberhardt montre des femmes qui ont leur lot de misères dans des amours peu épanouissantes et qui finissent par se tourner vers la prostitution. Les figures les plus intéressantes sont Yasmina, Tessaadith, Fatima-Zohra, Melika et les deux amies Saâdia et Habiba. Comme nous l'avons vu, la première se prostitue à l'issue d'un amour impossible avec un soldat français et finit par perdre la vie, en voyant tous ses espoirs périr un soir en rencontrant son premier amant avec sa femme. La deuxième, Tessaadith, a fui un mariage où elle a connu la misère, elle se prostitue pour être riche et libre. La troisième perd son amoureux qui s'est engagé dans l'armée et devient danseuse et prostituée ; et enfin, les deux dernières arrivent à l'hiver de leur existence en se remémorant leurs aventures, sans tristesse ni regret. La troisième, Fatima-Zohra dans « Deuil », pose deux problèmes qui amènent à se questionner sur le choix de cette représentation. D'abord, le choix du nom propre,

⁴⁷⁸ Christiane Chaulet Achour, « Isabelle Eberhardt (1877-1904) : Une identité dans l'altérité », *Diacritik*, mis en ligne le 23 décembre 2016, [en ligne], <<https://diacritik.com/2016/12/23/isabelle-eberhardt-1877-1904-une-identite-dans-lalterite/>>, consulté le 23 novembre 2018.

Fatima-Zahra est le nom de la fille du prophète, un nom auquel les musulmans attachent une sacralité intrinsèque à celle qui le portait. Eberhardt montre ici que la misère de la guerre ne connaît guère de religion. Ce choix du nom propre, Eberhardt le fait de façon tout à fait consciente et intentionnelle puisque, publiée ensuite dans *Pages d'islam*, l'auteure change le nom de la protagoniste pour Emmbarka, un nom plutôt maghrébin qui signifie la « bénite ». Le deuxième problème est cette corrélation que fait l'auteure entre la danse orientale et la prostitution, un cliché encore présent aujourd'hui. La danse orientale, comme l'ont peinte les artistes et écrivains orientalistes, est perçue comme un appel au sexe, et cette idée a été largement expliquée et analysée notamment dans la scène où Salammbô danse avec le python, une danse qui prélude à l'acte charnel avec Mâtho⁴⁷⁹.

Cependant, là où Eberhardt montre dans « Tessaadith » une femme franche avec un caractère bien affirmé, indépendamment du métier qu'elle fait ou de sa vision matérialiste de la liberté, Flaubert, lui, montre une Salammbô qui use de subterfuges et de silences trompeurs devant Mâtho amoureux, laissant croire à Narr'Havas qu'elle l'aime (parce que l'écrivain croit, comme il l'écrit à Feydeau après sa rupture avec Louise Colet, que « ces femmes n'ont aucune idée du Droit. Les meilleures ne se font pas scrupule d'écouter aux portes, de décacheter des lettres, de conseiller et de pratiquer mille petites trahisons, etc. Tout cela vient de leur organe⁴⁸⁰. ») La Tessaadith d'Eberhardt refuse l'amour de Martial même si elle a besoin de lui. Aussi, cette différence entre les deux héroïnes, chez l'un et l'autre, provient-elle de la croyance ferme d'Eberhardt que les femmes n'ont pas à jouer de subterfuges et à mentir sur leurs sentiments, comme le montre cet extrait dans « Tessaadith » :

⁴⁷⁹ Gisèle Séginger, « Les métamorphoses du serpent », dans *Animal et Animalité chez Flaubert, Revue Flaubert*, n° 10, 2010, « La danse avec le serpent phallique sera donc à la fois une scène érotique et un rite religieux qui prépare l'étreinte sous la tente conçue comme une hiérogamie au cours de laquelle les deux personnages s'identifient mutuellement à Moloch et Tanit. »

⁴⁸⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, La Pléiade tome III, *Lettre à Ernest Feydeau en Août 1859*.

Brusquement, en son âme, la résolution de se faire courtisane était née. C'était la liberté, l'amour et la richesse. [...] Je ne veux plus me remarier. Je veux faire tout ce qui me plaît, voir qui je veux, aller où je veux. [...] J'ai été élevée au sommet de la montagne, où l'horizon est large et où l'on va où l'on veut... Je courais libre comme mes chèvres.

- Veux-tu que je te loue une chambre dans l'oasis ? Tu seras libre, à condition de ne pas me trahir. Elle hocha la tête.

- Libre ? Non. Je resterai ici. Viens me voir. Si un jour je t'aimerai je te suivrai. Tu es riche ?

- Non, mais ce que j'ai je le dépense volontiers.

- Tu m'apporteras des bijoux et de l'argent ? Je veux beaucoup d'argent.⁴⁸¹

Eberhardt souligne cette contradiction entre l'amour de la nature, la liberté authentique et la rapacité : « Comment celle qui parlait tout à l'heure des vastes horizons de l'Aurès et de la vie primitive, pouvait-elle, avec le même sérieux faire cet étalage naïf et brutal de sa rapacité⁴⁸². » Ce lien entre liberté et prostitution est souligné dans la figure de la femme prostituée, chez Simone de Beauvoir. La prostituée incarne par la nature même de son travail une forme de liberté qui échappe à l'emprise charnelle de l'homme. C'est probablement la seule femme qu'aucun homme ne peut prétendre posséder.

Le visage de la prostituée [...] a gardé beaucoup de son prestige. C'est là un des types féminins les plus plastiques, celui qui permet mieux le grand jeu des vices et des vertus. [...] elle inspire l'épouvante et le dégoût ; elle n'appartient à aucun homme, mais se prête à tous et vit de ce commerce ; elle retrouve par là l'indépendance redoutable des luxurieuses déesses-mères primitives et elle incarne la Féminité que la société masculine n'a pas sanctifiée [...] dans l'acte sexuel, le mâle ne peut pas s'imaginer qu'il la possède. [...] Parce qu'elle est, en marge d'un monde hypocritement moral, une sorte de paria, on peut aussi considérer la « fille perdue » comme la contestation de toutes les vertus officielles⁴⁸³.

D'ailleurs, dans « Tessaadith », la figure de la prostituée est plutôt dominante que dominée :

Elle aussi commençait à aimer [Martial], mais l'amour de Tessaadith était comme tout en elle, singulier. Peu à peu, elle voulut prendre Martial entièrement, le dominer et, parfois, le faire souffrir. Elle était surtout d'une jalousie atroce, soupçonneuse, tout en gardant elle-même une liberté d'allure excessive⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ I. E., « Tessaadith », v. 2, p. 214-216

⁴⁸² *Ibid.*, p. 216-217.

⁴⁸³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁸⁴ I.E., *Ibid.*, p. 217.

Mais quand elle tombe amoureuse de Si Dahmane, un noble riche et puissant, elle semble conquise. Sa condition de prostituée pourrait être un obstacle à leur amour, et curieusement, Eberhardt montre la mère et la sœur de Si Dahmane comme seul obstacle qui pourrait empêcher La Chaouiya de voir son amant, même sur son lit de mort. Finalement, ce sont des figures de femmes variées qu'Eberhardt expose, même si elle ne s'objective dans aucune d'elles, puisqu'elle s'objective dans les deux personnages mythologiques Cérès et Érostrate. La prostitution est exposée comme l'unique issue pour échapper à l'emprise des codes du patriarcat et des liens familiaux mais aussi le seul moyen de survivre dans un monde masculin avide de sensualité. Les prostituées sont emblématiques de la femme orientale exposée dans les romans des orientalistes. Dans son essai *Sexe, race et colonies* (2019), l'historien Pascal Blanchard expose l'étendue de l'érotisation des femmes dont celles du Maghreb sous la colonisation. Cette exposition a été très tôt tentée par Isabelle Eberhardt dans des nouvelles comme « Yasmina », « Tessaadith » et « Le roman du turco » de manière romancée mais sans masquer les misères subies par ces beautés déchues.

3.2.1 FACE À L'AMOUR ET À LA MORT DANS « LE ROMAN DU TURCO »

Flaubert, dans son roman historique, fait de la prostitution l'affaire de la religion et de l'État dans la Tunisie antique (Carthage). La nouvelle d'Eberhardt, « Le roman du turco », gagnerait à être étudiée sous plusieurs angles. Il n'y aurait pas assez de pages dans cette thèse pour explorer l'angle historique qui traiterait de l'histoire de « la prostitution dans la Médina de Tunis⁴⁸⁵ » étayée dans un article de Moncef M'halla et Mohamed Kerrou et qui apporte une précieuse clarification à la compréhension du contexte dans lequel la femme, travailleuse du sexe, est représentée. Mais la figure de Melika n'est pas assez approfondie dans la nouvelle pour

⁴⁸⁵ Mohamed Kerrou et Moncef M'halla, « La prostitution dans la Médina de Tunis aux XIX^e et XX^e siècles », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1991.

ouvrir la voie à un parallèle historique. En revanche, la nouvelle propose un traitement inédit de l'amour et de la mort. Elle met en scène un homme de famille tunisoise illustre, épris de grande littérature et vivant dans l'ennui faute de ne pouvoir partager ses goûts raffinés en lettres avec ses semblables, et une jeune femme, figure de la courtisane qui se prostitue par besoin financier, tous deux unis dans l'amour et la mort. La nouvelle campe le décor et les thèmes à la manière de Gautier dans la « Mille et deuxième nuit » :

Si Allela s'ennuyait [...]. Un jour semblable à tant d'autres, [il] était assis dans sa boutique, accoudé à un coussin et feuilletant distraitement un vieux livre jauni, œuvre d'un poète égyptien qui associa l'idée de la mort à celle de l'amour. Si Allela, pour la centième fois peut-être, le relisait. Devant lui, dans un mince petit vase en verre peint de petites étoiles bleu et or, une grande fleur de magnolia, laiteuse entre quatre feuilles luisantes et sombres, exhalait la sensualité de son parfum, comme une âme de passion, et les yeux de Si Allela, quittant les feuillets flétris du poème, se fixaient parfois sur cette blancheur chaude de chair pâmée. À la porte du *souk*, une voiture s'arrêta et deux femmes voilées à la mode algérienne en descendirent. Elles étaient enveloppées de *ferrachia* blanches, et leur voile, étant blanc aussi, laissait voir leurs yeux⁴⁸⁶.

La couleur blanche renvoie souvent aux femmes, puisqu'à Tunis entre le XIX^e et le XX^e siècle, les femmes portaient exclusivement du blanc, si bien qu'on appelle Tunis la blanche⁴⁸⁷. La fixation sur la fleur de magnolia d'une blancheur laiteuse prélude à l'intrusion de Melika dans la vie de Si Allela. La femme est comparée à la fleur de magnolia blanche, pour la splendeur et la blancheur de sa peau : « La première, que l'on devinait jeune et svelte, était grande. Elle portait la tête haute et regardait avec une hardiesse tranquille. Son regard était seul visible, lourd et fascinateur dans la splendeur des yeux magnifiés par toutes les environnantes blancheurs. » En effet, cette description fait de Melika la figure centrale, dépositaire des réflexions profondes de Allela sur l'amour et, plus tard, sur la mort. Elle est représentée comme une femme distinguée digne d'amour. Les noms ne sont pas choisis de manière aléatoire ; le nom Melika signifie « reine » en arabe, mais elle ressemble à une reine déchue dans un âge de femmes subalternes.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

⁴⁸⁷ Myriam Harry, *Tunis la blanche*, [en ligne], Forgotten books, [1910], 2018.

Pourtant Melika, qui porte un nom royal, n'est qu'une prostituée, on est loin de l'image de la jeune fille pudique, chaste et inaccessible, et c'est bien là l'importance des héroïnes d'Eberhardt : elles ne s'appuient pas sur des origines dorées et fascinent par la liberté de leurs âmes nues. Elle partage toutefois avec Salammbô, et même avec Emma Bovary, l'ennui et la solitude :

Elle devint riche parmi ses pareilles, et, avec la satiété du vouloir assouvi, dans son âme vaguement affinée, l'ennui était né. Un jour elle avait ordonné à Tebboura de mettre ses toilettes, ses tapis, avec ses bijoux, dans les grands coffres en bois peint, et elles étaient parties vers Tunis, légendaire parmi les cités de l'*Ifriqiya*⁴⁸⁸.

En effet, dans la nouvelle, l'ennui unit les deux héros. Il s'ennuyait avant de rencontrer Melika :

Si Allela s'ennuyait, dans la monotonie des choses quotidiennes. Il savait penser, car son intelligence était vive et s'était aiguisée encore dans les études ardues et pénibles d'exégèse, de poétique et de jurisprudence. Et la conscience des choses augmentait son ennui. Rien de nouveau ne se présentait à la curiosité et à l'ardeur de ses vingt-cinq ans⁴⁸⁹.

Si Allela vit une sorte de bovarysme. Il trompe sa femme avec Melika et se laisse aller à sa perte. Après avoir perdu Melika, son suicide à lui se traduit par son engagement dans l'armée.

Avant son engagement, Si Allela découvre par hasard que son ami Abderrahmen connaît tous les détails sur la mort de Melika, après avoir perdu sa trace, et que celui-ci est aussi un de ses amants. Si Allela devient alors plus proche de son ami. Les deux amants, Abderrahmen et Si Allela, sont unis dans leur amour de la défunte. Une scène qui n'est pas sans rappeler l'intérêt de Charles Bovary pour l'amant de sa défunte épouse dont il découvre les lettres après sa mort. Comme Flaubert, Eberhardt unit les deux amants de Melika dans l'amour de celle-ci après sa disparition. Mais Si Allela ne semble point pathétique comme Charles Bovary, au contraire, il semble dépasser par le triomphe de son amour les clichés sur l'Oriental qui n'aime une femme que pour la posséder. Cette idée est soutenue par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe I*, et catégorise sévèrement l'attitude de l'homme oriental dans une sorte de relation sujet-objet :

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

« L'Oriental [et on ne sait pas duquel il s'agit : chinois, indien, perse, ou juste le musulman...] insouciant de son propre destin se contente d'une femelle qui est pour lui un objet de jouissance ; mais le rêve de l'Occidental, quand il s'est élevé à la conscience de la singularité de son être, c'est d'être reconnu par une liberté étrangère et docile⁴⁹⁰. »

En revanche, dans la variante rééditée par Victor Barrucand, cette connivence créée entre les deux hommes autour de leur amour commun d'une femme est élaguée. Ce détail révèle la différence entre la perspective féminine d'Eberhardt et celle de Barrucand qui ne conçoit pas que deux hommes puissent surmonter leur égo et leur désir de possession et d'exclusivité pour aimer une femme et se remémorer son image, visiter sa tombe et honorer sa mémoire dans l'amitié la plus pure. La version d'Eberhardt témoigne de plus de tolérance et plus de raison. Par ailleurs, il existe une différence de taille entre les deux variantes de cette histoire, que seule l'édition Grasset permet de voir. Outre le nom du personnage changé par Victor Barrucand, de Melika à Emmbarka, « la bénie », la version a grandement été changée et écourtée. Dans la version originale d'Eberhardt, Melika possède les talents dont la Schéhérazade de Gautier est sciemment dépourvue : « Si Allela lui savait gré de sa grâce et de sa réserve qui donnaient une saveur toute particulière à leur entretien prolongé, telle une délicieuse torture, dans le clair-obscur rosé du crépuscule tiède⁴⁹¹. » Elle acquiert un « parler recherché⁴⁹² » de par sa fréquentation du juge Zidane avant de connaître Si Allela.

Par ailleurs, on retrouve, grâce à une immersion totale dans la culture nord-africaine, des détails plus exacts que chez Gautier : le henné reprend sa place normale sur les mains d'une femme et non pas sur les paupières. L'égalité des deux amants est claire face à la domination patriarcale, c'est l'homme aristocrate tunisois qui y est soumis⁴⁹³ et non plus la femme, qui,

⁴⁹⁰ Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe I*, op.cit., p. 283.

⁴⁹¹ I.E., AN, p. 46.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 48

⁴⁹³ I.E., AN, p. 47.

elle, semble libre. Cette dernière subit, par contre, les rouages de la loi puisque le père d'Allela la fait renvoyer de Tunis pour retourner en Algérie et l'éloigner ainsi de son fils :

— Ah ya sidi ! elle est partie. Ce matin, des hommes de l'*ouzara*⁴⁹⁴, des agents de police, sont venus et les ont arrêtées. Ils les ont emmenées sans dire pourquoi ni où. On a aussi pris leurs bagages. [...]

— Comment, des hommes de l'*ouzara* ? Mais pourquoi, mon Dieu ? Ah ! C'est mon père ! Il a dû me faire suivre. Oh ! Les pères, les pères qui croient être bons et qui sont cruels ! Disait-il, sentant une rage torturante s'emparer de lui.

Que pouvait-il, en effet, lui, jeune homme soumis à la puissance paternelle contre celle-ci, aidée de l'*ouzara* du *Bey*, de la Résidence ? Car Melika l'Algérienne, donc sujette française, n'avait pu être arrêtée qu'avec l'assentiment des autorités françaises. Et pourquoi ? Qu'avait-elle fait ? Comment le vieux avait-il réussi à obtenir le concours des *roumis* ? Et que restait-il à faire, contre ces gens, pour qui son bonheur à lui, sa volonté, sa vie n'étaient rien et qui étaient tout-puissants⁴⁹⁵ ?

Isabelle Eberhardt, qualifiée de *réfractaire* par le colonel Lyautey, évoque ici la loi comme un outil de condamnation et d'oppression injuste dans la société patriarcale. Son aversion des lois et des normes participe à forger sa vision de l'âge des femmes caractérisé par l'égalité entre les hommes et les femmes face à la misère, à la colonisation mais aussi à l'amour. À cet effet, l'auteure étale, sur à peu près deux pages⁴⁹⁶, la critique de l'instance juridique censée faire justice mais qui peut être maniée pour servir les desseins et les objectifs des plus forts. Dans la nouvelle, le père est la figure du pouvoir aidé par un oncle, ministre de la Plume pour ordonner au tribunal de chasser Melika, l'Algérienne, hors de la Tunisie et l'éloigner ainsi de son fils. Mais ce dernier court la rejoindre. Il laisse une épouse et une femme pour courir derrière sa passion. Eberhardt évoque deux figures de femmes vivant à l'opposé l'une de l'autre : la première est la femme d'Allela qui vit dans la soumission de la vie traditionnelle d'une épouse, et la seconde est Melika, l'amante de Allela qui vit sans contraintes dans sa condition de prostituée, en marge des codes de la société patriarcale. Rappelons que la figure de la prostituée est, de loin, celle que Simone de Beauvoir décrit comme jouissant d'une liberté⁴⁹⁷ échappant à

⁴⁹⁴ Le ministère.

⁴⁹⁵ I.E., *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹⁶ I.E., *AN*, p. 51-51.

⁴⁹⁷ Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe I*, Gallimard, 1976, p. 315.

la domination masculine patriarcale, et c'est cette figure de femme qui est l'héroïne de bon nombre des nouvelles d'Eberhardt.

Conclusion

Dans ses écrits, Isabelle Eberhardt emploie profusément le mot « Néant », une notion qui se rapproche beaucoup de ce que Flaubert conçoit comme « l'agonie » à laquelle il consacre toute une esthétique dans son roman de Carthage. Un des fragments de textes d'Eberhardt porte le titre de « L'âge du néant » et il constitue le texte épilogue choisi par l'édition Grasset pour clore les nouvelles et roman. Eberhardt y exprime clairement son dégoût pour la modernité occidentale et la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, et elle est en cela à rapprocher de Flaubert et de Gautier, dont l'aversion envers la société bourgeoise est très claire. Bien que ce texte ne soit pas une fiction, il apparaît toutefois primordial de le mentionner. Cet « âge du néant » pourrait clore la triade des trois âges : divin, héroïque et humain. Eberhardt perçoit dans la modernité française de la fin du XIX^e siècle un nouvel âge inquiétant, celui du néant qui menace tout :

L'Humanité, à son aurore lointaine, balbutiant à peine, adore la Nature et la Vie. Plus tard, elle chercha à concevoir l'omnipotent vouloir qui fait mouvoir les astres, qui engendre et qui tue... Dès que les sociétés primitives furent perverties par le luxe et les jouissances multiformes, elles eurent des cultes barbares, des Moloch et des Baalim... Cependant, même ceux-là admirent le *dualisme* dans les Forces de la Nature : la lutte du Principe de la Lumière contre celui des Ténèbres. Et jamais, pas même au sein de la lassitude infinie de Rome finissante, pas même dans la monstrueuse dépravation de Byzance, ni dans la nuit sanglante du sombre Moyen-Âge fanatique et démoniaque, aucune Société n'a connu encore le culte effrayant que professent les civilisés modernes, agenouillés, lamentables, devant le spectre menaçant du Néant⁴⁹⁸.

Sa vision du néant est très proche du postmodernisme qu'il soit dans la société, les mœurs ou dans la littérature. Si le XIX^e siècle peut être considéré comme l'âge de ce que Roland

⁴⁹⁸ I.E, « L'Âge du Néant », v. 2, p. 530.

Barthes appelle l'Auteur-Dieu⁴⁹⁹, que le XX^e est celui des héros et des hommes, le XXI^e siècle est celui du néant, de l'absence de l'auteur. Le débat sur l'intention et l'importance de l'auteur dans la lecture et l'interprétation de son œuvre a occupé de nombreux intellectuels au XX^e siècle en France : André Gide et Gustav Lanson prêchent la thèse de centralité de l'auteur, tandis que Foucault, Derrida et Barthes professent une mort de l'auteur et appellent à une lecture littérale du texte, sans chercher l'intention, la position sociale de son auteur ou auteure. De même dans les pays anglo-saxons, les partisans du New Criticism tendent à faire abstraction de l'auteur et professent en quelque sorte la mort de l'auteur. Une mort qui serait à rapprocher de la mort de Dieu annoncée par Nietzsche. Il est vrai qu'Eberhardt change d'identité en tant qu'auteure dans une volonté, peut-être, de disparaître derrière son texte.

Pour Eberhardt, l'Orient n'est pas qu'une surface géographique, elle l'étire comme fait Elissa de la peau du bœuf pour fonder Carthage. L'Orient, sous sa plume et à travers ses prismes, n'est pas réifié et figé en une entité, une chose, une curiosité. L'Orient d'Eberhardt apparaît plus vaste, car il ne se limite pas aux éclats faits par des projecteurs trop aveuglants, il s'étend aux zones d'ombre cachant des détails foisonnants de vie.

Ainsi, Eberhardt montre-t-elle que son identité est aussi riche que ses choix, que son appartenance à l'Europe n'exclut guère une appartenance totale à l'Algérie, à l'Afrique du Nord. Un parallèle entre elle et Edward Saïd peut éclairer en ce sens : Saïd a longtemps été questionné sur son identité de Palestinien et la manière dont son identité palestinienne admet son américanité, toutes les deux définissent la richesse de sa pensée. Dans son ouvrage *Les Arabes peuvent-ils parler ?* Seloua Luste Boulbina affirme cette possibilité de pluralité identitaire en écrivant :

⁴⁹⁹ Roland Bathes, *La mort de l'auteur*, texte numérisé en PDF, [en ligne], https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf

Des tracés, des trajectoires, marquent les parcours de ceux qu'on voudrait rapporter, pour en finir, à des camps, des pays, des continents différents mais qui au fond, sont tout-un, transportant leur [Russie, leur Suisse], leur Palestine partout puisque c'est la leur propre. Cela ne signifie pas qu'elles soient à eux. Inversement, ils adoptent une Amérique, une Algérie, une Angleterre. La leur propre⁵⁰⁰.

Isabelle Eberhardt adopte une Algérie, la sienne propre. Comme on dit de George Sand et de Loti qu'ils sont orientaux (la première pour son physique et le deuxième pour son immersion lors de son voyage en Égypte), on considère comme tels tous ceux qui ont choisi une autre vision du monde en coupant en lanières leurs *habitus* pour fonder leur propre « cité », en essayant d'échapper à l'influence de l'âge de l'industrialisation occidentale. Son apport est considérable quant à l'exposition de la culture du viol et de la virginité comme outils importants de la domination masculine mis en œuvre dans le vaste laboratoire de la littérature du XIX^e siècle.

En réalité, là où Flaubert et Gautier semblent unir toutes les femmes de civilisations différentes ensemble et les réduire à la femme orientale, figure biblique, où ils puisent leur inspiration, Eberhardt endosse la difficile tâche de montrer ce qui distingue chaque femme d'une autre, en mettant l'accent sur leurs spécificités, les libérant de la statue rigide du mythe. Elle y parvient en faisant une immersion totale dans la culture qui la fascine, en voyageant tour à tour entre l'identité masculine et celle féminine et surtout en rompant avec cette tradition des âges de la femme déesse et de la femme héroïne : elle ne met en scène que des femmes dont la grandeur réside justement dans le fait qu'elles assument les misères et les joies que leur humanité leur impose et leur octroie, tour à tour, dans un âge de femmes peu glorieux, mais fidèle à son contexte colonial et à son temps : un âge de la décadence, donnant la parole à des personnages féminins fin de siècle.

⁵⁰⁰ Seloua Luste Boulbine, *Les arabes peuvent-ils parler?*, précédé de *Dans l'ombre de l'Occident* d'Edward Saïd, Paris, Payot, 2011, p. 92-93.

N'étant pas une auteure-déesse de « l'Olympe des Lettres » en France, Eberhardt, la plus marginale des marginaux, donne à voir un âge des femmes différent de celui énoncé par Vico, à savoir l'âge démocrate. Les personnages féminins d'Eberhardt vivent dans un âge fragile, une sorte d'adolescence aspirant désespérément à l'égalité, quelque part entre l'âge démocrate et l'âge du Néant qui menace de tout engloutir.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Si cette thèse peut prétendre avoir réalisé ses objectifs énoncés au début de la recherche, c'est certainement grâce aux travaux de grands penseurs et philosophes de la littérature, de la philosophie et de la sociologie, qui ont permis, en empruntant la voie pluridisciplinaire, de connecter ce qui semble à première vue irréconciliable. L'un des objectifs premiers de ma recherche a été de montrer qu'une évolution de la représentation de la femme orientale est perceptible à travers les trois âges mentionnés par Vico, mais aussi à travers le temps, chez des auteurs d'appartenances artistiques et intellectuelles différentes. Gautier, Flaubert et Eberhardt ont permis ce voyage dans le temps et montré tour à tour les belles ridules de maturité qui se sont ajoutées à l'image de la femme orientale. C'est sans doute la maturité d'une imagination qui se fait peu à peu plus proche du vraisemblable. C'est Eberhardt qui, en côtoyant une réalité autre, permet de voir le résultat d'un tel avancement temporel révélant les points de départ livresques des auteurs précédents. Telle Tahoser qui ôte ses vêtements d'aristocrate et s'engage sur le Nil pour rejoindre l'autre rive sur laquelle vit son bienaimé, Eberhardt ôte strate par strate ses connaissances livresques sur l'Orient et s'engage dans un voyage de l'autre côté de la Méditerranée. Elle rompt avec une histoire livresque pour raconter des histoires réelles puisées dans un monde autre : celui de l'Afrique du Nord, sans fard et sans vernis. Aucune prétention de ma part à l'exhaustivité historique : il me semble déjà assez ambitieux de proposer un simple raisonnement qui, partant d'une analyse de textes de trois auteurs du XIX^e siècle, cherche à suivre, à travers quelques épisodes de la représentation de la femme orientale chez Gautier, Flaubert et Eberhardt, les évolutions de l'image littéraire de la femme arabo-musulmane. L'évolution est là et constatable d'emblée dans la relation entre représenté et représentant du point de vue de la proximité entre l'auteur et son objet.

Si d'après Paolo Tortonese, Gautier ne sait pas parler de l'humain à l'humain, Flaubert fait mieux puisqu'il « vit et souffre avec ses créatures imaginaires⁵⁰¹ ». Eberhardt, quant à elle, vit et souffre avec les personnages réels qu'elle transpose ensuite dans ses fictions, en particulier, les colonisés.es.

Au XIX^e siècle, plusieurs tendances se font écho dans les productions littéraires et artistiques, et l'engouement pour la femme orientale touche toutes les tendances. Chez Gautier par exemple, l'un des éminents tenants de l'Art pour l'Art, la représentation de la femme orientale suppose la nécrophilie : une momie d'un autre temps, disséquée pour le plaisir du lecteur avide d'exotisme. La fuite pour une Antiquité plus attrayante que le présent continue chez Flaubert, sa figure de Salammbô, inspirée en grande partie de la danseuse et prostituée Kuchuk-Hanem, rencontrée en Égypte, permet à l'auteur orientaliste de parler pour elles : autant la femme de l'Antiquité que celle du présent de l'autre rive. Dans les deux cas le rapport à la femme du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord se fait principalement par la chair. Saïd va même jusqu'à dire que « le rapport entre le Moyen-Orient et l'Occident est, en réalité, défini comme sexuel⁵⁰². » Bien qu'Isabelle Eberhardt ait adopté la culture nord-africaine, elle ne fait pas l'exception quant à ce rapport de force entre le mâle conquérant (l'orientaliste, incarné par la figure de Jacques dans *Yasmina*) et la femme conquise illustrée dans le personnage de Yasmina. Si elle sort des sentiers battus pour son voyage littéraire en Orient, autant littéralement que littérairement, elle marche toutefois dans les sillons d'un discours profondément orientaliste.

D'autres éléments permettent de voir une évolution, de Gautier à Eberhardt en passant par Flaubert. Par exemple, l'introduction de Paolo Tortonese aux *Œuvres choisies* de Gautier

⁵⁰¹ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁰² Edward Saïd, *O.*, p. 506-507.

dans l'édition de Robert Laffont permet de situer Gautier comme le théoricien et l'inventeur de la décadence⁵⁰³ qui sera plus prononcée vers la fin du siècle. Tortonese établit que l'écriture de la décadence est corolaire de cette aversion pour le progrès. Cet élément permet de conclure à un lien entre Gautier et Isabelle Eberhardt, en ce qui a trait à l'écriture de la décadence, même si les deux ne le perçoivent pas de la même manière. La déception face à un Orient tout à fait différent de leurs lectures respectives et de l'imaginaire occidental qui le forge s'exprime chez ces deux auteurs par la mise en scène de héros et d'héroïnes déchues. Pour Gautier, Schéhérazade, plus proche historiquement du temps de la culture moyen-orientale actuelle qu'il connaît, déçoit sur tous les plans en étant une miniature de l'image que l'on fait de la Schéhérazade des *Mille et Une Nuits*. De même, les « Mâtho et Salammbô » d'Eberhardt sont des héros déchus : le colonisé est privé de son héroïsme archaïque, le cavalier est renversé du dos de son cheval, il est déçu de son sort triste en même temps qu'il déçoit sa bienaimée. Les trois âges de la femme sont représentés grâce à une vision décadente qui définit les temps révolus comme étant meilleurs que le présent, c'est-à-dire la modernité du XIX^e siècle.

À travers des générations de romantiques et de réalistes, la tendance est maintenue jusqu'au XX^e siècle. Lorsqu'on aborde la question de la femme orientale dans la littérature du XIX^e siècle, on n'a pas forcément en tête que ces textes puissent être reliés fortement à des sujets d'actualité comme la culture du viol, exposée entre autres par la dessinatrice Emma⁵⁰⁴ qui met en lumière les aspects de la culture du viol. Même si l'expression est anachronique par rapport au XIX^e siècle, je l'ai employée dans mes analyses pour rendre compte de cette culture qui semblait jadis anodine. Récemment, le mouvement #moi_aussi a également exposé cette réalité longtemps occultée. Adopter un regard sans cesse renouvelé en partant d'un cadre théorique

⁵⁰³ Gautier, *Œuvres*, « Introduction » de Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. XIV.

⁵⁰⁴ Raphaëlle Dormieu, « BD : Emma illustre le consentement sexuel en 30 dessins éclairants », *PositivR*, novembre 2017, [en ligne], < <https://positivr.fr/emma-illustrations-bd-consentement-sexuel/> >, consulté le 10 juin 2020.

nouveau peut se révéler très prometteur. En remontant au XIX^e siècle, en étudiant la représentation de la femme, on prend conscience des structures mentales qui soutiennent sa position longtemps considérée comme inférieure. La culture du viol héritée d'une longue lignée de sociétés patriarcales est nettement perceptible dans les écrits des auteurs du XIX^e siècle : soit pour être perpétuée comme chez Zola, soit pour être exposée en vue d'une quelconque réaction, ce qui est le cas chez Eberhardt dans au moins deux de ses nouvelles. Gayatri Spivak évoque le partage du travail, mais elle ne va pas jusqu'à établir un lien entre la position de la femme et l'inégalité des salaires entre hommes et femmes, aujourd'hui en Occident. Les mouvements qui prétendent libérer la femme, à travers des campagnes médiatiques, n'ont pas fini de déterrer les racines de la domination et de l'injustice subie chez les femmes à travers les âges. Même dans son âge de la déesse, elle reste dans une position inférieure par rapport à l'homme (comme dans l'exemple de la Cléopâtre de Gautier). Les institutions en place n'ont pas encore subi l'ébranlement nécessaire pour commencer à fonctionner réellement suivant un principe de justice entre les sexes, réduisant la violence contre la femme, ou les violences devrait-on souligner, verbale, morale, économique, physique, etc. Ainsi, selon Simone de Beauvoir « toute oppression crée un état de guerre ⁵⁰⁵ ». En effet, le deuxième sexe est constamment relégué à une position secondaire, voire subalterne : l'oppression est bien là. Mais la valeur de l'économie en tant que champ très influent tient son succès de l'économie des valeurs morales et a pour finalité la stricte valeur empirique, monétaire et matérielle, ce qui profite au « sexe fort », qui se place comme le sujet souverain.

Selon Bourdieu, la femme a toujours eu des rôles et des vocations secondaires : sa présence est nécessaire pour seconder l'esprit du mâle et l'appuyer dans sa transcendance et sa quête de sens. Dans les fictions étudiées, du début du siècle et jusqu'à la fin, avec Eberhardt,

⁵⁰⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, *op.cit.*, p. 636.

même si les femmes orientales sont placées au premier plan dans des fictions qui portent leurs noms, elles sont reléguées à de seconds rôles dans le contenu, mais en aucun cas elles ne sont le sujet souverain. Si Salammbô, par exemple, donne son nom au roman, il n'en reste pas moins qu'elle est l'outil primordial pour Mâtho dans sa quête de sens, afin d'arriver à conquérir « l'âme » de Carthage et se faire une renommée. Elle est utilisée par Schahabarim pour reprendre le zaïmph et par son père pour sceller une alliance entre la Numidie et Carthage. La femme orientale dans les fictions étudiées mène un combat pour sa liberté, et dans chacune des œuvres, elle est constamment en opposition à un personnage masculin qui tente soit de la contrôler, soit de la posséder. D'après Simone de Beauvoir le combat entre les deux sexes se fait et se fera toujours, sans répit, sur le mode de deux libertés qui s'affrontent :

[...] Le combat prend une autre figure ; au lieu de vouloir enfermer l'homme dans un cachot, la femme essaie de s'en évader ; elle ne cherche plus à l'entraîner dans les régions de l'immanence mais à émerger dans la lumière de la transcendance. C'est alors l'attitude des mâles qui crée un nouveau conflit : c'est avec mauvaise grâce que l'homme « donne son renvoi » à la femme. Il lui plait de demeurer le sujet souverain, le supérieur absolu, l'être essentiel ; il refuse de tenir concrètement sa compagne [ou son homologue] pour une égale ; elle répond à sa défiance par une attitude agressive. Il ne s'agit plus d'une guerre entre des individus enfermés chacun dans sa sphère : une caste revendicatrice monte à l'assaut et elle est tenue en échec par la caste privilégiée. Ce sont deux transcendants qui s'affrontent ; au lieu de mutuellement se reconnaître, chaque liberté veut dominer l'autre.⁵⁰⁶

Dans cette perspective, si le matriarcat est aboli dans le roman de Flaubert suite à la descente de Salammbô d'un piédestal divin, rompant avec le mythe de la femme inaccessible et mystique pour embrasser son côté charnel, il semble alors que le système sociétal est une expression de cette volonté de dominer les autres libertés ou du moins de les étouffer. Mais la question du matriarcat demeure ouverte, car ce travail n'avait pas, à la base, l'ambition de répondre à un questionnement aussi vaste. Il est certain toutefois que ce combat pour les libertés ne peut être mené contre l'autre sexe, ou les autres genres, mais à leurs côtés. Puisqu'un système

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 635.

basé sur une vision binaire et dichotomique, comme le montre Bourdieu dans *La Domination masculine*, reste inefficace. En effet, le système binaire opposant les hommes, comme des êtres d'esprit, aux femmes, comme étant des corps-pour-autrui, semble défectueux et ne permet ni aux uns ni aux autres de s'épanouir. Bourdieu souligne d'ailleurs que les hommes sont, presque autant que les femmes, écrasés à leur tour sous le joug d'un système patriarcal qui les enchaîne dans des dichotomies infernales.

S'il semble évident que la femme a fait du chemin depuis le XIX^e siècle, en acquérant des droits plus ou moins équivalents à ceux des hommes, il n'en est pas moins vrai qu'elle reste encore dans la position de celle qui quémande ses droits, à la manière d'une Schéhérazade qui alterne discours et action pour y arriver. Des intellectuelles engagées comme George Sand et Olympe de Gouges, au XIX^e siècle, Simone de Beauvoir au XX^e et Gayatri Spivak aujourd'hui, ouvrent chacune à sa manière la voie à de nouvelles conceptions sur la femme pour réinventer son identité en tant qu'individu, et repenser ses droits en tant qu'agente dans les champs du pouvoir. Si les personnages de Gautier et Flaubert, étudiés et analysés dans cette thèse, dépassent leurs auteurs, ceux d'Eberhardt semblent au contraire être loin derrière elle. Eberhardt est l'exemple même d'une femme qui allie discours et action et lutte pour se libérer de l'éducation traditionnelle donnée aux femmes de son époque, mais elle est montrée comme une exception à la règle. Elle dérange toutes les théories établies, comme plusieurs femmes intellectuelles qui sont perçues comme des exceptions malgré l'étendue de leur nombre et la diversité des domaines dans lesquels elles exercent. Pour ramener cela à la condition de la femme en Orient, il faut faire dialoguer des textes d'antan et des idées actuelles, des solutions proposées en Occident et en Orient, pour déconstruire les clichés qui bloquent aujourd'hui le dialogue entre les différentes cultures et entre les genres. Dans les pays dits orientaux, la femme libre n'est pas une exception, l'homme soumis n'est pas une exception ni une tare: il faut décroiser les

catégories de genre et de culture si on aspire à une véritable liberté de la femme et de l'homme. Le recours, dans cette thèse, à des textes d'auteurs contemporains orientaux avait pour dessein de faciliter le dialogue et de reconnaître de manière plus ouverte que chaque culture a son rythme et ses moyens, et à chaque époque, son discours et ses évaluations. Joumana Haddad en tant qu'intellectuelle orientale tente, à travers son œuvre autobiographique protéiforme structurée tantôt en prose tantôt en vers libres, de montrer que la femme orientale est certes libre, mais aussi plurielle, aux pouvoirs insoupçonnables. Joumana Haddad énumère dans une sorte d'invocation, d'appel à toutes les forces féminines et féministes orientales et plus exactement arabes, les noms d'intellectuelles qui œuvrent à changer les vestiges du monde des *Mille et Une Nuits* :

Permettez-moi de le répéter : toutes les femmes arabes ne courbent pas l'échine. Il suffit, pour en avoir des preuves flagrantes, de lire les essais d'intellectuelles telles que May Ziadé, Hoda Charawi, Etel Adnan, Mai Ghosoub, Fatima Mernissi, Laure Moghaizel et Khalida Said (dont la lecture est aussi utile aux Arabes qu'aux Occidentaux). [...] Le malentendu, entre Orient et Occident, est mutuel. Je sais que les Arabes généralisent sur le compte des Occidentaux, peut-être plus (peut-être pis) que l'inverse. Mais voulons-nous vraiment mieux nous connaître ? Alors il faut commencer à croire qu'il n'y a ni « vous » ni « nous ». Ni échantillons humains, ni stéréotypes. Et que chaque personne et chaque chemin est unique⁵⁰⁷.

La femme orientale féministe participe aujourd'hui activement au discours qui se tissait sur elle, sans elle. On peut aujourd'hui se réjouir de lire des femmes comme Nawal Saadaoui, Fatima Mernissi, Leila Slimani et Joumana Haddad qui luttent pour une position libre et autonome pour la femme orientale, libérée des chaînes d'un Orient conservateur et libre de toute influence d'un Occident utilitariste qui exige d'elle une image prédéfinie. L'intellectuelle orientale peut désormais se représenter elle-même en se débarrassant du joug de la domination mais aussi d'un féminisme non-inclusif en appelant, comme le fait la professeure Soumaya

⁵⁰⁷ Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade*, Paris, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2010, p. 124-125.

Mestiri, à « décoloniser le féminisme⁵⁰⁸ » et en inventant même une nouvelle vision qui est celle du féminisme musulman.

Tout au long du premier chapitre, en recourant aux notions de *vertreten* et de *darstellen*, il a été démontré comment l'esthétique et l'éthique de l'auteur s'expriment à travers la représentation de la femme orientale, en tentant de la faire parler. Elle est le fruit de l'imagination de l'auteur, nourrie par un savoir livresque, il est donc évident que le résultat comporte les propres perceptions et positions de l'auteur et de son époque. Et de nos jours, il est clair qu'on en est encore là, les manifestations de grands mouvements féministes se basent sur l'image du corps féminin : montrer son corps ou le cacher, refuser le regard de l'homme, ou au contraire montrer trop de chair, en littérature notamment, afin de reprendre le pouvoir sur son corps et refuser les contraintes des traditions. Cependant, Gautier qui a tué Schéhérazade, par révolte contre l'ordre de la domination masculine en Orient ou par pur orientalisme s'en prenant à un grand symbole de force féminine en Orient, a tout de même fourni une possibilité pour que plus tard une féministe intellectuelle s'en charge, à sa manière.

Dans le second chapitre, on a vu comment l'aptitude de l'écrivain à assimiler plusieurs identités est une richesse exploitée à bon escient dans *Salammbô*. L'incarnation de plusieurs âges de la femme orientale, de la déesse à la femme, en découle principalement. Outre le fait que Flaubert ait été un lecteur invétéré de Vico, son sentiment interne d'incarner en son individu plusieurs individualités déchues, rend son esthétique des trois âges particulièrement fascinantes, puisqu'il est le seul parmi les trois auteurs à l'étude qui permet de voir ces transformations et évolutions dans un même personnage. Malgré l'hystérie de son personnage Salammbô, qui découle d'une pensée misogyne, le lecteur voit en la femme l'incarnation des évolutions propres aux grandes nations qui naissent et meurent en traversant les âges. En revanche, il est vrai que

⁵⁰⁸ Soumaya Mestiri, *Décoloniser le féminisme. Une approche transculturelle*, Vrin, Paris, 2016.

Flaubert lui ôte, comme le fait Gautier à sa Schéhérazade, la capacité de s'exprimer et de se faire écouter, son discours se fait l'écho d'un savoir livresque appris par cœur. Elle n'a pas la voix de l'écrivain et se montre incapable de se faire écouter. Le *vertreten* opère ainsi dans les représentations de Gautier et Flaubert : ils parlent pour la femme orientale pour mieux la faire taire. Le suicide est l'acte libérateur qui vient ravir Salammbô aux hommes qui contrôlent son sort : son père, le prêtre et son fiancé. Malgré la misogynie apparente dans *Salammbô*, une analyse plus fine montre une femme orientale cherchant à se libérer et à se construire. Rappelons qu'en dépit des lettres incontestablement misogynes, Flaubert n'a pas été ouvertement qualifié de misogyne, du moins pas aussi sévèrement qu'Eberhardt ; Gautier, qui a un style teinté de misogynie, privilégiant le marbre à la chair et la statue à la femme, n'a jamais vu son nom rattaché à la misogynie, et étiqueté dans le titre d'un article académique comme c'est le cas pour Eberhardt⁵⁰⁹. L'écrivaine et journaliste a longtemps été accusée à tort de misogynie, tandis qu'une analyse rigoureuse, en lien avec la sociologie de la littérature et le féminisme, peut révéler le contraire.

Ainsi a-t-on constaté tout au long du troisième chapitre que les personnages féminins d'Eberhardt sont des figures humaines qui se cherchent, elles s'inscrivent malgré elles dans la décadence, sous le joug de la colonisation. Cette thèse a probablement apporté un peu plus de lumière sur ses fictions, en ouvrant la voie à de futures recherches. Dans sa nouvelle « L'arrivée du colon », il nous semble qu'il y a moyen d'y voir un lien avec l'histoire de *L'Étranger* d'Albert Camus. Un travail plus élaboré posant des ponts entre Eberhardt et Camus pourrait être fructueux et apporter de nouvelles pistes de lecture sur la situation de ceux qu'on appelle communément les « pieds-noirs ».

⁵⁰⁹ Michelle Chilcoat, « Anticolonialism and Misogyny in the writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, Vol. 77, n° 5, April, 2004, p. 949-957.

Eberhardt accorde ses pinceaux aux couleurs locales et les rattache aux tendances de la fin de siècle en France. Peut-être est-ce une tentative d'amener à voir en l'autre le reflet de soi, et non un être complètement différent appartenant à une autre ère. Les sujets traités dans les nouvelles choisies relèvent de sujets de la vie quotidienne en Algérie. Son exclusion du champ littéraire, pendant près d'un siècle, permet, sans l'ombre d'un doute, de croire que la femme auteure est encore en quête de reconnaissance, d'une identité propre, loin des étiquettes qu'on daigne lui assigner : transfuge, espionne, nomade, etc. Après avoir tenté d'être acceptée au sein du champ littéraire français, et voyant ses tentatives se solder par un échec, Eberhardt a continué à en pâtir longtemps après sa mort. Or, il faut rappeler, surtout aux intellectuelles, que bon nombre de ces savoirs, comme la médecine et la psychologie à ses débuts, ont été créés dans un esprit misogyne, héritage vieux de plusieurs siècles de domination masculine, afin de subordonner la femme, en Orient et en Occident, à différents degrés. Ce qui explique que partout dans les sciences et les productions tout au long de l'Histoire les femmes aient été reléguées au rang de subalterne.

S'il faut tirer une conclusion de ce qui a été dit précédemment, nous dirons que l'égalité et l'équité, avant d'être appliquées dans des sphères sociales, doivent d'abord se lire et se traduire en littérature, ce domaine qui ouvre la voie aux possibilités infinies et prépare les réalités de demain. Pour tout chercheur en littérature, comparer des auteurs consacrés du champ littéraire et des auteurs marginaux peut être fructueux : ce sont souvent ces derniers qui osent aller plus loin que les premiers et repoussent les confins des *nomos*. Sous la plume de la plus marginale des marginaux au XIX^e siècle, les femmes maghrébines ont pu avoir une porte-parole, une voix d'auteure subalterne qui les représente bien, autant d'un point de vue artistique, *darstellen*, que politique, *vertreten*.

En revanche, de l'un comme de l'autre côté, la femme exprimerait son pouvoir à travers son corps, c'est ce que nous permettent de conclure les textes étudiés. La femme orientale représentée par Gautier, Flaubert et Eberhardt arrache par moments le pouvoir esthétique, socioéconomique et politique en se suicidant ou en se prostituant. Cette centralité du corps est inébranlable puisqu'aujourd'hui même on emploie le corps pour exprimer son refus des contraintes et se libérer de la catégorie « objet » : on se pose ainsi comme un corps-sujet qui habite le monde en incarnant différents âges.

Il est évident que la littérature est le premier laboratoire de la pensée d'un peuple, de l'autoévaluation d'une nation : on n'est fort que de son imagination, de son éthique et de sa diversité. La littérature est, en effet, plus à même de mener l'Humanité vers de nouvelles dimensions d'être, puisqu'elle donne à voir nos propres représentations et autoévaluations, nos divers possibles et le changement perpétuel des âges que nous sommes amenés à vivre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus et œuvres des auteurs

EBERHARDT, Isabelle, *Œuvres complètes, Écrits sur le sable*, tomes I et II, Paris, Grasset, 1988.

_____, *Amours Nomades*, Paris, Joëlle Losfeld, 2008.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, présentation par Gisèle Séginger, Paris, Garnier Flammarion, 2001.

_____, *Correspondance*, Danielle Girard et Yvan Leclerc (éds.), Rouen, Louis Conard, 2003.

GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes*, tomes I. et II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

_____, *Histoire du Romantisme*, Paris, G. Charpentier et Cie libraires éditeurs, 1874.

_____, *Œuvres*, Paolo Tortonese (éd.), Paris, Robert Laffont, 1995.

2. Ouvrages critiques et bibliographiques sur Théophile Gautier

ARAQUE, Mercedes Montoro, *Les figures mythiques dans l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, thèse de doctorat, Université Grenoble 3, 1997, [En ligne], <<http://www.theses.fr/1997GRE39024>>, consulté le 13 juin 2016.

BRUNET, François, *Théophile Gautier, écrivain et voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2014.

DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*, Paris, Complexe, 2002.

FOLEY, François, *Œil d'Horus et Calame de Thot : Mesure et représentation de l'Égypte pharaonique dans la littérature française du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2008.

_____, « L'image de Cléopâtre dans Une Nuit de Cléopâtre », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 28, p. 85-98, 2006.

GAUTIER, Théophile, « Portraits contemporains. Littérateurs - peintres - sculpteurs - artistes dramatiques », *Charpentier et Cies*, Paris, 1874.

GOSSELIN-SHICK, Constance, « Le fantastique d'Une Nuit de Cléopâtre », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 28, p. 69-81, 2006.

HAMRICK, Cassandra, « Gautier et la modernité de son temps », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 15, p. 521-542, 1993.

HARVEY, Cynthia, « Gautier : Présentation », *Études littéraires*, vol. 42, n° 3, p. 7-13, 2011.

_____, *Théophile Gautier romancier romantique*, Québec, Nota bene, 2007.

_____, « Les règles du jeu au féminin. Indiana ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, n° 94, p. 11-22, automne 2010.

LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier Militant du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001.

MONTANDON, Alain, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012.

_____, « Mélancolie de Théophile Gautier », *Études littéraires*, vol. 42, n° 3, p. 105-118, 2011.

THERENTY, Marie-Ève, « L'atelier journalistique du récit de voyage chez Gautier : l'effet-feuilleton », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 29, p. 81-96, 2007.

_____, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012.

TORTONESE, Paolo, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 12, p. 273-282, 1990.

YEE, Jennifer, « L'orientale chez Pierre Loti et ses héritiers : L'être de fuite par excellence », *L'Orient des Femmes*, Lyon, ENS, p. 257-266, 2002.

3. Ouvrages et articles critiques sur Flaubert

BENDER, Niklas, « La femme, (et) la bête : anthropologie de l'amour et de la religion chez Flaubert », *Revue Flaubert*, n° 10, *Animal et animalité chez Flaubert*, Numéro dirigé par Juliette Azoulai, 2010, [En ligne], <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=58>, consulté le 7 juin 2018.

BEN REJEB, Amira, « La représentation de la guerre dans Salammbô », *Figures, représentations et stratégies. La littérature en question*, Actes du colloque

biennal à l'Université du Québec à Chicoutimi, 10-11 avril 2015, *Tangence*, coll. « Émergence », p. 55-64, 2017.

_____, *L'hystérie dans Salammbô*, mémoire de maîtrise, Université de Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, 2014.

BIASI, Pierre-Marc (de), « Flaubert, Gustave », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gustave-flaubert/>>, consulté le 20 mai 2018.

DER KALOUSTIAN, Léna, *La Femme orientale dans deux récits de voyage de Nerval et de Flaubert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1993.

DESAN, Philippe, « L'autorité orientaliste de Flaubert », *Nottingham French Studies*, vol. 22, n° 1, p.15-24, mai 1983.

GLOAG, Oliver, *Représentations coloniales de Lahontan à Camus*, Londres, Duke University Press, 2012.

KIERNAN, Ben, « Le premier génocide : Carthage, 146 A.C. », *Diogène*, vol. 203, n° 3, p. 32-48, 2003.

LOWE, Lisa, « The Orient as woman in Flaubert's Salammbô and Voyage en Orient », *Comparative Literature studies*, vol. 23, n° 1, p. 44-58, printemps 1986.

_____, *The Intimacies of Four Continents*, Londres, Duke University Press, 2015.

_____, « Orient as woman, orientalism as sentimentalism: Flaubert », *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca, Cornell University Press, p. 75-101, 2018.

MONDON, Geneviève, « Une éducation sentimentale ou le roman d'amour de Salammbô », *Flaubert*, n° 3, [En ligne] <<http://flaubert.revues.org/1161>>, mis en ligne le 30 septembre 2010, consulté le 17 avril 2016.

_____, « Un inédit de Flaubert : Salammbô. Hommage au Soleil », *Flaubert*, Manuscrits/Transcriptions inédites, [En ligne] <<http://flaubert.revues.org/474>>, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 18 avril 2016.

RIMANN, Jean-Philippe, « Le néant, sa vie, son œuvre (Sartre et Flaubert) », *Fabula-LhT*, n° 4, « L'écrivain préféré », mars 2008, [En ligne] <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1091>>, consulté le 20 septembre 2014.

SÉGINGER, Gisèle, *Fiction et philosophie*, série *Gustave Flaubert*, n° 6, Paris, Minard, 2009.

_____, *Flaubert, Une Poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

_____, *Flaubert une éthique de l'art pur*, Paris, Sedes, 2000.

_____, « *Les Martyrs et Salammbô, la réinvention de l'épique* », *Chateaubriand et le récit de fiction*, textes réunis par Fabienne Bercegol et Pierre Glaudes, Paris, Classiques Garnier, p. 451-468, 2013.

_____, « *Flaubert et la peinture* », série *Gustave Flaubert*, n° 7, Paris, Minard, 2010.

_____, « *Écrire l'histoire antique. Le défi esthétique de Salammbô* », *Savoirs en récits I. Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, textes réunis par Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits Modernes », p. 63-87, 2010.

_____, « *Salammbô et la question des races* », *Le Miroir et le chemin : l'univers romanesque de Gobineau, Stendhal, Flaubert, Proust...*, *Hommage à Pierre-Louis Rey*, textes réunis par Vincent Laisney, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 2007.

_____, « *Le sentiment religieux dans la littérature française du XIX^e siècle* », *Flaubert au carrefour des cultures*, textes réunis par Norioki Sugaya, Bulletin de la section française de la faculté des Lettres, Université de Rikkyo, n° 40, p. 49-66, 2011.

SWINDALL, Reuben Jay, *Fierce Flames and the Golden Lotus: Case Studies on the Madness and Creativity Connection*, mémoire de maîtrise, Missoula, University of Montana, 2010.

TAKAÏ, Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle : Flaubert, les Goncourt et Zola*, Préface par Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013.

4. Les œuvres critiques sur Isabelle Eberhardt

ABDELJAOUAD, Hédi. « Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad », *Yale French Studies*, n° 83, p. 93-117, 1993.

ARMEL, Alette, « EBERHARDT ISABELLE - (1877-1904) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/isabelle-eberhardt/>>, consulté le 19 mars 2018.

BEHDAD, Ali, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham, Duke University Press, 1994.

BEN REJEB, Amira, « Le vagabondage ou la flânerie subversive chez Isabelle Eberhardt », *Voix Plurielles*, Vol. 16, n° 1, p. 57-64, 2019, [En ligne], <<https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/2180>>, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 5 mai 2019.

BOUVET, Rachel, « Le désert espace de l'extrême chez Isabelle Eberhardt », *Voyages Extrêmes*, n° 3, p. 29-46, 2019.

_____; Myriam Marcil-Bergeron, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013.

_____, « Les voies insolites de l'initiation soufie de Mahmoud Saadi/Isabelle Eberhardt », dans *Martini*, Lucienne et Jean-François Durand (dir.), Cahier n° 5 de la SIÉLEC (« *Écrivains français d'Algérie et société coloniale [1900-1950]* » suivi de « Robert Randau »), Société Internationale d'Étude des Littératures de l'Ère Coloniale, 2008, [En ligne], <http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/bouvet_eberhardt/bouvet_eberhardt_1.htm>.

_____, *Pages de Sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, coll. « documents », 2006.

_____, Myra Latendresse (dir.), *Errances*, Université du Québec à Montréal, Département d'Études littéraires, coll. « Cahiers Figura. Texte et imaginaire », n° 13, p. 13-29, 2005.

_____, Paley, François (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 7, p. 105-118, 2002.

BRAHIMI, Denise, « Des femmes qui voyagent », *Multilinguales*, n° 8, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/multilinguales/3358>>, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 24 novembre 2018.

CHAMPION, Renée, « Nicolas Bourguinat (dir.), *Le voyage au féminin, Perspectives historiques et littéraires (XVIII^e – XX^e siècles)*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, 152 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 2, n° 36, p. 307, 2012, [En ligne] www.cairn.info/revue-clio-2012-2-page-307.htm, consulté le 12 mars 2019.

CHARLES-ROUX, Edmonde, *Un désir d'Orient la jeunesse d'Isabelle Eberhardt*, Paris, Grasset, 1988.

CHAULET ACHOUR, Christiane, « Isabelle Eberhardt : le jeu très sérieux du masculin/féminin », *Frontières des genres*, Paris, Le Mansucrit, p. 51-69, 2006.

_____, « Isabelle Eberhardt (1877-1904) : Une identité dans l'altérité », *Diacritik*, [En ligne], <<https://diacritik.com/2016/12/23/isabelle-eberhardt-1877-1904-une-identite-dans-lalterite/>>, mis en ligne le 23 décembre 2016, consulté le 23 novembre 2018.

_____, « "Trimardeuse" au début du XX^e siècle – Isabelle Eberhardt, de Genève à Aïn Sefra », *Horizons Maghrébins*, numéro spécial sur « Le Voyage », Université de Toulouse-le-Miraiol, n° 54, p.100-107, 2006.

CHILCOAT, Michelle, « Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, vol. 77, n° 5, p. 949-957, avril 2004.

CHOUITEN, Lynda, *A carnivalesque mirage: the Orient in Isabelle Eberhardt's writings*, thèse de doctorat, Galway, Université de l'Irlande, 2012, [En ligne], <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/3600/Thesis.pdf?sequence=1>, consulté le 18 juin 2017.

ELMEDDAH, Youcef, « Isabelle Eberhardt : l'Algérien.ne », *Al Huffpost Maghreb*, 2016, [En ligne] <https://www.huffpostmaghreb.com/youcef-l-asnami/isabelle-eberhardt-lalger_b_11403836.html>, consulté le 15 janvier 2019.

ENSLEN, Denise, *Isabelle Eberhardt et l'Algérie*, thèse de doctorat, Los Angeles, University of Southern California, 1979.

FERHATI, Barkahoum, « Ambivalence des discours politiques sur la prostitution (1962-2000) L'histoire bégaie ! », *NAQD*, vol. 1, n° 22-23, p. 67-79, 2006, [En ligne] <www.cairn.info/revue-naqd-2006-1-page-67.htm>, consulté le 7 octobre 2017.

GARCIA-RAMON, Maria-Dolors, « Gender and the colonial encounter in the Arab world: examining women's experiences and narratives », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 21, p. 653-672, 2003.

GOELLNER, Sage, « "Oui, tu t'en vas...": Suspension Points in Isabelle Eberhardt's Yasmina », *Women in French Studies*, Special Issue, vol. 7, p. 276-288, 2018.

HADOUCHE DRIS, Leila Louise, « L'œuvre algérienne d'Isabelle Eberhardt, une écriture à revisiter », *Insaniyat*, n° 46, 2009, [En ligne], <<http://insaniyat.revues.org/180>>, mis en ligne le 11 avril 2012, consulté le 13 avril 2016.

HANAN, Mounib, *Isabelle Eberhardt : la suspecte*, Paris, Alfabarre, 2010.

KOBAK, Annette, *Isabelle Eberhardt : vie et mort d'une rebelle (1877-1904)*, traduction de Mireille Davidovici et Édith Ochs, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

RANDAU, Robert, *Isabelle Eberhardt, notes et souvenirs*, Paris, La Boite à documents, 1945, réédition 1989.

REZZOUG, Simone, *Isabelle Eberhardt*, Alger, Office des publications universitaires, coll. « Classiques maghrébins », 1985.

ROCHD, Mohamed, *Isabelle, une maghrébine d'adoption*, Alger, Office des publications universitaires, coll. « Classiques maghrébins », 1992.

SMITH, Sidonie, *Moving lives: womens' twentieth century travel narratives*, Minneapolis, Minnesota Press, 2001.

STOLL-SIMON, Catherine, *Si Mahmoud ou la renaissance d'Isabelle Eberhardt*, Tunis, Elyzad, 2006.

TARAUD, Christelle, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 33, 2011, [En ligne] <<https://www.cairn.info/revue-clio-2011-1-page-157.htm>>, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 01 avril 2016.

5. Ouvrages et articles théoriques et critiques généraux

ALSAID, Mouna, *L'image de l'orient chez quelques écrivains français*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2009.

AMEER, Carole Latifa, « Le soufisme : quand la spiritualité libère la femme », *Le Saphir News*, 16 mars 2018, [En ligne], <https://www.saphirnews.com/Le-soufisme-quand-la-spiritualite-libere-la-femme_a25009.html>, consulté le 2 novembre 2018.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, réédition 1985.

BACHOFEN, Johann Jacob, *Le Droit Maternel*, traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1996.

BANNOUR, Wanda « L'idéologie du corps médical français au XIX^e siècle », *Les Cahiers du GRIF, Misogynies*, n° 47, p. 51-59, 1993.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BASCH, Sophie, *Les Sublimes Portes. D'Alexandrie à Venise, parcours dans l'Orient romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976.

BELLEMIN, Noël, J., *Vers l'Inconscient du Texte*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

BELORGEY, Jean-Michel, *La vraie vie est ailleurs : histoires de ruptures avec l'Occident*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989.

_____, *Transfuges : Voyages, ruptures et métamorphoses des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Autrement, 2000.

BENICHO, Paul, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

_____, *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.

BERNARD, Jean, *Le sang et l'histoire*, Paris, Buchet-Chastel, 1996.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 1994, réédition 2019.

BLANCHARD, Pascal ; Gilles Boëtsch ; Christelle Taraud ; Dominic Thomas ; Nicolas Bancel, *Sexe, race et colonies : La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

BOURCILLIER, Patricia, *Isabelle Eberhardt une femme en route vers l'islam*, London, Flying Publisher & Kamps, 2012.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

_____, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

_____, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

BOUSTANI, Carmen, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003.

BUISINE, Alain, *L'Orient Voilé*, Paris, Zulma, 1993.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

CALVET, Catherine ; Simon Blin, interview de l'historien Pascal Blanchard, « Ces images sont la preuve que la colonisation fut un grand Safari sexuel », *Libération*, 21 septembre 2018, [En ligne] <<https://www.liberation.fr/debats/2018/09/21/ces-images-sont-la-preuve-que-la-colonisation-fut-un-grand-safari->

sexuel_1680445?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1537561005>, consulté le 23 septembre 2018.

CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon, 1997.

CHATEAUBRIAND, François-René, *Les martyrs*, Livre X, « La mort de Velléda », [En ligne], < <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/musagora/mondes-antiques-mondes-modernes/bardes-devins-et-druides/les-druidesses/la-mort-de-velleda-chateaubriand-les-martyrs-livre-x/>>, consulté le 5 mars 2018.

CHEBEL, Malek, *L'érotisme arabe*, Paris, Robert Laffont, 2014.

_____, *L'inconscient de l'islam : Réflexions sur l'interdit, la faute et la transgression*, Paris, CNRS, 2015.

CHOMSKY, Noam, *Instinct de liberté: anarchisme et socialisme*, Montréal, Comeau et Nadeau, 2001.

CREUZER, F-G, *Les Religions de l'Antiquité*, traduit et développée par J.D. Guigniaut, Paris, Treuttel et Wurtz Librairies, 1925.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïque*, Paris, Seuil, 2001.

DAUNAIS, Isabelle, *L'art de la mesure ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Presses de l'Université de Montréal, 1996.

DELEUZE, G., *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

DEPUIS-DÉRI, Francis, « Le masculinisme : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 2, p. 97-123, 2009.

DORMIEU, Raphaëlle, « BD : Emma illustre le consentement sexuel en 30 dessins éclairants », *PositivR*, novembre 2017, [En ligne], <<https://positivr.fr/emma-illustrations-bd-consentement-sexuel/>>, consulté le 10 juin 2020.

DUBY, Georges ; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes en occident, Le XIX^e siècle*, coll. « Tempus », Plon, 1991.

DURIX, Jean-Pierre, *Syncrétisme et Interculturel*, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Kaléidoscopes », 1997.

EDDÉ, Dominique, *Edward Saïd : le roman de sa pensée*, Paris, La Fabrique, 2017.

FAHMI, Mustapha, *The Purpose of playing: self-interpretation and ethics in Shakespeare*, Québec, Presses Inter Universitaires, 2008.

FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 ; réédition coll. « Point/Essais », 1971.

FERJAOUI, Ahmed, « Recherches sur les relations entre l'Orient phénicien et Carthage », *l'Orient phénicien et Carthage*, vol. 124, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

FRANCE, Anatole, *Le jardin d'Épicure*, Paris, [1923], édition numérique réalisée à Chicoutimi, 2008.

FREUD, Sigmund, *Religion*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2012.

_____, *Psychologie collective et Analyse du moi*, Traduction de l'Allemand par Dr S. Jankélévitch en 1921, revue par l'auteur. Document produit en version numérique Gemma Paquet, [En ligne], <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>, consulté le 15 mai 2015.

_____, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Traduction de l'Allemand par Dr S. Jankélévitch en 1921, revue par l'auteur. Document produit en version numérique Gemma Paquet, [En ligne], <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund_2/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html>, consulté le 17 décembre 2018.

FRONTINUS, Justinus, *Œuvres complètes de Justin*, « Histoire Universelle de Justin », traduction française de Jules Pierrot et E. Boitard, Paris, Garnier Frères Libraires Éditeurs, Bibliothèque Latine-Française, 1862, [En ligne], <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.c042544234>>, consulté le 15 septembre 2018.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Québec, Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

_____, *Pour un statut sémiologique du personnage*, revue Littérature, 1972, réédité dans Poétique du récit, Seuil, 1977.

_____, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, réédition 1998.

_____, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

_____, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, 1995.

_____, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, édition revue et augmentée de quatre chapitres, Paris, Corti, 2001, réédition 2007.

HANNE, Olivier, « محمد OU MAHOMET ? », *Mahomet, Le lecteur divin*, sous la direction de Hanne Olivier, p. 7-13, 2016.

HENRY, Gilles, *L'Histoire du Monde est une Farce ou la Vie de Gustave Flaubert*, Paris, Corlet, 1980.

HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, 1988.

HISLOP, Alexander, *Les Deux Babylones*, traduit de l'anglais par J. - E. Cerisier, pasteur, Librairie Éditions Fischbacher 1972, révision par Alexander Hislop (1807-1862) Pasteur de « East Free Church of Arbroath » Écosse, édité en brochure en 1853, développé en 1858.

HULIN, Michel, *La mystique sauvage aux antipodes de l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

KERROU, Mohamed; Moncef Mhalla, « La prostitution dans la Médina de Tunis aux XIX^e et XX^e siècles », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1991.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

JUILLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient, L'Écriture du Désir*, Paris, L'Harmattan, 1996.

JULLIEN, Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2009.

LASSAIGNE, Jacques, *L'impressionnisme*, Paris, Septimus, 1981, réédition 1996.

LEACH, John, *Survival Psychology*, Londres, Palgrave Macmillan, 1994.

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, nouvelle édition, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

_____, *La Civilisation des Arabes*, Paris, Al Bustane, 2010.

LECOURT, Édith, *Découvrir la psychanalyse : de Freud à aujourd'hui*, Paris, Eyrolles, 2006.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

_____, *Philosopher avec la littérature : exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013.

MAHERZI, Saoud, « Schizophrénie arabe », *The Social Face*, 13 décembre 2016, [En ligne], <<http://www.thesocialface.com/schizophrénie-arabe/>>, consulté le 6 septembre 2017.

MAHFOUDH, Ahmed, *Structure dialogique de la Figure d'Elissa dans Elissa, la reine vagabonde de Fawzi Mellah*, [En ligne], <<http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm>>, consulté le 20 mai 2018.

MALEBRANCHE, Camille, « La grande Passion : une puissance de l'exaltation conquérante », *Monde du concept*, 26 Octobre 2012.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Cérès, 1996.

MEHNERT, Sabine, « 'Traduire, c'est trahir' ? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction », *Trajectoires*, n° 9, 2015, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/trajectoires/1649>>, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 14 juillet 2018.

MESTIRI, Soumaya, *Décoloniser le féminisme : Une approche transculturelle*, Paris, Vrin, 2016.

MILLER, Catherine, « Les langues de l'Égypte antique : Les langues de l'Égypte antique: des mythes de l'origine au cosmopolitisme tardif », *Égypte/Monde arabe*, Première série, 27-28, p. 35-56, 1996, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/ema/1029?lang=en#quotation>>, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 21 février 2020.

MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1980.

MORAND, Pascal, *Les Religions et le luxe — L'éthique de la richesse d'Orient en Occident*, Paris, Regard, 2012.

MORIN, Edgar, *La Méthode. Les idées : leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil, 1991.

MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

MOURA, Jean- Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

_____, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

NESCI, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007.

NIETSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir Par-delà bien et mal*, traduit par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « *Le Monde de La Philosophie* », 2008.

PALMIER-CHATELAIN, Marie-Elise ; Pauline Lavagne d'Ortigue (dir.), *L'Orient des Femmes*, Lyon, ENS, 2002.

PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989.

POCHÉ, Fred, *Edward Saïd l'humaniste radical*, Paris, Le Cerf, 2013.

PREPOSIET, Jean, *Histoire de l'Anarchisme*, Paris, Tallandier, 2002.

PRUVOST, Jean, *Nos ancêtres les arabes : Ce que notre langue leur doit*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2017.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Fil perdu*, Paris, La Fabrique, 2014.

RENAUD, André, « À propos du narcissisme », *Filigrane*, vol. 20, n° 1, p. 57-74, 2011.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Gallimard, 1975.

ROELENS, Camille, « Explicite et consentement : critique individualiste de la séduction à l'usage des éducateurs soucieux des questions de genre », *Éthique en éducation et formation*, n° 7, automne 2019, p. 44–61.

ROGNON, Frédéric, *Les passions, textes expliqués – Sujets analysés*, Paris, Hatier, coll. « Philosophie », 2008.

SAÏD, Edward Wadie, *L'Orient comme invention de l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, préface de l'auteur traduite par Sylvestre Meininger, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003.

____; Boulbina, Seloua Luste, *Dans l'ombre de l'Occident suivi de Les arabes peuvent-ils parler ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014.

SALVAIN, Patrick, *Notes sur l'Hystérie d'après Freud*, version numérisée par Gemma Paquet, Cégep de Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales » [En ligne], <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>, consulté le 16 mai 2013.

SARGA, Moussa, « Les Juifs dans l'orientalisme », *Sociétés & Représentations* vol. 1, n° 33, p. 233-237, 2012.

_____, « La nuit orientale »; Philippe Antoine (dir.), *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*, 60, Rodopi, cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises [CRIN], p. 99-110, 2014.

_____, « L'Orient-souvenir. Le surgissement du passé autobiographique dans le périple méditerranéen de Flaubert », *Flaubert*, vol. 22, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/flaubert/3902>>, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 13 février 2020.

SARTRE, Jean-Paul, « La vie et l'œuvre de Flaubert », *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 19, p. 5, 1961, [En ligne], <http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/019_005/>, consulté le 30 juin 2018.

_____, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert, de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1972.

_____, « Érostrate », *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1972.

SCHINDLER, Patrick, *Rimbaud ou l'anarchiste inachevé [1854-1891]*, Paris, Le Monde Libertaire, 2011.

SEGHIER, Abir, *L'image de la femme orientale dans le récit de voyage du XIXe siècle, dans Voyage en Orient de Gérard de Nerval* [cas de : Appendice Mœurs Des Égyptiens Modernes], mémoire de maîtrise, Université Kasdi Merbah Ouargla.

SÉGINGER, Gisèle (dir.), « Le Vivant », *Romantisme*, n° 154, 2011.

_____, *Fiction et philosophie*, série *Gustave Flaubert*, n° 6, Paris, Minard, 2009.

_____, (dir.), *Fiction et histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », 2011.

TORTONESE, Paolo, *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

_____, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.

VIALA, Alain, *De la Révolution à la belle Époque*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

VICO, Giambattista, *La Science nouvelle*, Paris, Librairie Jules Renouard et Cie et Librairie Charpentier, 1844.

WALTER, Philippe ; Christian Amatore, « Le Khôl égyptien et médecine traditionnelle : la science au service de l'art », *Culture Sciences*, ENS Edusol, 2013, [En ligne], <<http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/le-kh%C3%B4l>>

<http://www.egyptien-et-mdecine-traditionnelle-la-science-au-service-de-lart>, consulté le 20 mars 2018.

WITZ, Anne, « Anamnesis and amnesia in Bourdieu's work: The case for a feminist anamnesis », *Feminism after Bourdieu*, Oxford, Blackwell, 2004.

YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique dans la littérature coloniale française [entre 1871 et 1914]*, thèse de doctorat, Université Paris 7, 1999.

6. Dictionnaires et ressources linguistiques

BELFIORE, Jean-Claude, *Grand Dictionnaire de la Mythologie*, Paris, Larousse, 2010.

CNRTL, *Centre national des Ressources textuelles et linguistiques*, par le CNRS [Université de Nancy], [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/>, consulté le 14 novembre 2020.

D'HERBELOT, B., *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connoître les Peuples de l'Orient*, La Haye, aux dépenses de J. Neaulme & N. van Daalen, libraires, t. II, 1777.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gustave-flaubert/>>, consulté le 20 mai 2018.

FLAUBERT, Gustave, *Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, Domaine public, 1913, [En ligne], <<http://international.scholarvox.com/book/45000332/>>, consulté le 14 juillet 2014.

INTERNAUTE, l', rédacteur en chef Alain Steinmann, directeur de la publication Pascal Pouquet, Paris, CCM Benchmark Group/Groupe Le Figaro, [En ligne], < <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/soufisme/> >, consulté le 2 novembre 2018.

LAROUSSE, *Le Grand dictionnaire de la psychologie*, Henriette Bloch, Roland Chemam, Éric Dépret, Alain Gallo, Pierre Leconte, Jean-François Le Ny, Jacques Postel, Maurice Reuchlin, (dir.), Paris, 2000.

POUILLON, François, (éd.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.

7. Autres textes cités

BEN JELLOUN, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

FAHMI, Mustapha, *La leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, La Peuplade, 2018.

HADDAD, Joumana, *J'ai tué Schéhérazade*, Paris, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2010.

KHADRA, Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 2008.

MAALOUF, Amin, *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Livre de Poche, 1994.

YAHMED, Hedi, *J'étais à la Raqqa : fugitif de l'état islamique*, Tunis, Arabesques, 2017.

ANNEXE 1

Tableau 1 : Portrait et valeurs des personnages dans *Le Roman de la momie*

Personnages et ce qu'ils représentent	Rôles et actions	Réflexions et aspirations	Caractéristiques
Les ouvriers : arabes, autres origines confondues	Exploités par le marchand grec	Nombreux, physiquement forts Représentent le bas de l'échelle sociale.	Ne font pas de réflexions
Le marchand grec : la ruse du commerçant	Il exploite les ouvriers et les objets de relique, il dépend de l'argent des touristes, des orientalistes intéressés par l'Égypte.	Méthodique Rigoureux Diplomate	Ses réflexions tournent autour de l'argent
L'égyptologue allemand : Le savant, l'intellectuel	Mi-exploité mi-exploitant. Il coopère avec le Lord	Ses réflexions tournent autour de l'argent	Vise la renommée scientifique, la postérité et la reconnaissance par ses pairs
Le Lord anglais : le pouvoir politique, l'aisance matérielle, l'amour de l'art	Exploitant par excellence	Placide, intelligent, Poétique Altruiste : décide de faire don de la Momie au British Museum, avant d'en tomber amoureux.	À de hautes valeurs artistiques, s'adonne à la rêverie, altruiste dans le sens où il a voulu offrir une nouvelle découverte au British Museum pour en faire profiter sa nation