

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR EMMANUELLE JALBERT
b.sp. en lettres

LE SIGNIFIANT ZAÏMPH : TRACE ÉVANESCENTE EN QUÊTE
D'IMAGINAIRE (S). ANALYSE SÉMIOTIQUE
DE SALAMMBÔ DE FLAUBERT

HIVER 1998



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

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

Ce mémoire a été réalisé à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire est le fruit d'une réflexion théorique qui s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche en études littéraires françaises à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il se présente avant tout comme un parcours d'analyse textuelle où il est question de suivre les principaux déplacements qu'un voile (le Zaïmph) opère, d'un chapitre à l'autre, dans le roman de Flaubert intitulé *Salammbô*. Ayant pour but de révéler l'extrême coïncidence entre deux textures (le tissus-texte et le voile-Zaïmph), ce mémoire s'applique, de surcroît, à démontrer combien la fascination qu'exerce le Zaïmph sur les différents protagonistes du récit rappelle la nature exclusive du lien qui s'établit, au cours de la lecture, entre les éléments constitutifs de la fiction et le sujet-lecteur (séduit par l'illusion de toute-puissance dans laquelle son rapport à une énonciation omnisciente le maintient). C'est dire alors qu'il ne se contente pas de passer en revue les composantes de chaque texture, mais qu'il postule que l'articulation d'un réseau signifiant (d'être constamment travaillé par les procédés de la métaphore et de la métonymie) devient captivant pour peu qu'il parvienne à produire des effets de mouvance comparables à ceux d'un voile.

Ce parcours d'analyse se subdivise en trois parties. Dans le premier, *Corps à Corps*, nous interrogeons, en référence au chapitre *Le festin*, quelques-uns des facteurs qui concourent à instaurer les bases d'un dispositif de réflexion (spéculaire) pour le moins fascinant. Puis, à partir de la scène du vol du Zaïmph, nous observons comment chacune des descriptions de Salammbô et de Carthage s'articulent dans la perspective de leur mise en rapport. Par la suite, nous abordons plus spécifiquement, sous l'intitulé *D'une trame: l'Autre* (en référence aux chapitres *Tanit* et *Sous la tente*), la nature et la dynamique des rapports d'échange Salammbô/Mâtho, dont le Zaïmph — conditionnant le déploiement d'un «espace» propice au jeu de la séduction — représente l'«objet» de la mise: l'amour. Enfin, nous approfondissons, dans *Voile Vague*, le sens (voire le caractère logique) des déplacements d'ordre métaphorique et métonymique. Des déplacements qui, parce que les composantes du signe se disséminent, se pulvérissent, au point de ne plus être identifiables l'une par rapport à l'autre, favorisent l'émergence d'une économie signifiante Autre... Du moins plus «spectrale». Celle qui justement devrait nous ouvrir à la dimension du sacré. L'entrée en scène d'Hamilcar, au tout début du chapitre *Hamilcar Barca*, constitue notre point de repère essentiel. Entre sa voile et le voile, la vague et le vague, qui sait, l'écart n'est peut-être que d'une fibre...

TABLE DES MATIÈRES

	Page
INTRODUCTION: DU REVERS À L'AVERS	1
CHAPITRE I: CORPS A CORPS	18
CHAPITRE II: D'UNE TRAME: L'AUTRE	54
CHAPITRE III: VOILE VAGUE	89
CONCLUSION: À LA REFLEXION.....	117
BIBLIOGRAPHIE.....	127

À la Séduction...

INTRODUCTION
DU REVERS À L'AVERS

L'imagination (sa consistance, ses limites) est sans doute l'une des plus fascinantes énigmes que nous soyons défiés de solutionner. Elle est d'ailleurs cette image stupéfiante, préservée par le mythe, qui polarise tout à la fois les puissances attractives et menaçantes auxquelles sa négativité, son altérité, nous confrontent: l'impérieuse figure de la Sphinge. Car c'est bien souvent comme la gueule aspirante de ce monstre légendaire que l'imagination s'impose à chacun. Un monstre toujours sur le point de surgir, d'envahir la scène du Savoir, pour éprouver l'homme, le mettre face à l'insoluble problème de son identité profonde.

Cette comparaison, qui n'est pas fortuite, devrait en outre nous inciter à réfléchir sur la richesse des travaux que les psychanalystes auront consacré aux mythes et à l'étude de ce que Lacan nommait l'imaginaire. L'imaginaire n'a bien sûr rien à voir avec les produits de l'imagination, mais lorsque l'on fait intervenir une image aussi fascinante que celle de la Sphinge, on ne peut plus guère nier l'intérêt que représente le point de vue du psychanalyste. Justement parce que les figures mythologiques ouvrent sur un univers où l'inconscient prédomine, surdétermine l'action. C'est donc aux modalités de relations infiniment complexes, fondamentales et en cela plus près de celles auxquelles l'imaginaire touche, qu'elles nous confrontent. D'abord parce que l'imaginaire réfère à l'expérience fondamentale d'une première rencontre avec soi comme image¹. Mais aussi parce qu'on désigne ainsi, en contrepoint, l'ensemble des

¹ Voir *Le Stade du miroir*, où il est question du rapport s'établissant entre le "petit homme" (avant même qu'il n'ait réalisé l'*assomption*, par la parole, de la fonction limitative de sujet, à laquelle le "Je" le renverra inéluctablement) et l'image de son propre corps, "inachevé", qu'il perçoit soudain en différence de celle, nettement plus "mature", d'un semblable dont il ne lui est plus guère possible de se croire l'indissociable attribut.

phénomènes qui régissent les relations de nature plus fantasmatique que le sujet entretient, par objets interposés, avec l'idéalité (omnipotente) d'une stature qu'il désire, mais dont il ne peut satisfaire les conditions².

L'approche ici proposée n'offre toutefois pas une telle profondeur de vue. Pour des raisons qui ont trait au respect dont tout jeune chercheur doit faire preuve à l'égard d'un champ théorique qu'il ne maîtrise pas parfaitement.

Tout au long de cette étude, nous aurons souvent recours au terme d'imagination, mais selon une conception singulière, en ce qu'il vise à désigner, en plus de ce qu'il signifie habituellement, la contexture d'un réseau. Un réseau — non pas constitué d'images mais de signifiants³ — se tissant dans le prolongement d'un rapport d'identification au désir de l'autre. D'un autre représentant, parfois personnifié (Mâtho, Salammbô), parfois déifié (Melkart, Tanit), parfois tout simplement indéterminé (l'"Oeil" omniscient de la narration flaubertienne).

Bien définir les modalités de cette dynamique n'est certes pas chose simple, mais il importe d'être attentif aux effets qui en découlent, ne serait-ce que pour mieux s'expliquer comment, en cours de lecture, nous parvenons notamment à transposer, sous l'étandard du représentant d'une instance étrangère, l'appétence (le désir) qui précisément nous anime.

² Voir *La fonction du voile*, dans le Séminaire IV, où il est notamment question de l'apport éclairant que le fétiche représente pour les chercheurs qui s'y intéressent.

³ A considérer, ici, en tant que "valence", en tant que *représentant* du potentiel énergétique qui conditionne la *concaténation* de la chaîne signifiante et la *circulation* du sens, support de la représentation.

Il faut donc entendre par imagination la dynamique créée par le jeu des déplacements et des investissements qui sous-tendent les rapports sujet/lecteur - objet/texte. Le champ des attractions, si l'on préfère, implicite à la formation d'un lien exclusif: celui qui s'établit petit à petit entre le sujet (lecteur/spectateur) et le représentant (l'objet texte) d'une instance autre. L'instance de l'Autre du désir qui n'est pas à proprement parler personnifié, mais dont l'insistance se laisse néanmoins sentir à travers chaque description, c'est-à-dire à travers l'articulation d'une économie signifiante, travaillée par une narration qui, de seulement s'imposer comme présence ubiquitaire, alimente, de la première à la dernière ligne, le fantasme d'un au-delà.

Une insistance, donc, sans figure et sans nom — éternellement voilée — mais qu'il importe de mettre en valeur (même par la négative), si l'on aspire à découvrir ce qui nous retient dans le texte. Pour sentir, ne serait-ce qu'un peu mieux, l'influence que cette insistance ne cesse d'exercer sur nous — à notre insu bien souvent — en attisant subrepticement, mais d'une façon continue, le désir. Non seulement le désir *d'avoir* prise sur les objets présentés, mais *d'être*, de devenir, le tenant lieu d'un oeil sans limites qui verrait tout, transmettrait la vie par l'affleurement de son seul regard.

Dès lors, saisira-t-on peut-être mieux pourquoi la figure du monstre mythologique devait nous servir d'exemple. La Sphinge en est un représentant. Le représentant d'une étape fondamentale, cruciale, qui rappelle celle du *Stade du miroir*.

En effet, on se souvient surtout de la Sphinge pour l'impression terrifiante qu'elle génère, mais si l'on s'intéresse le moindrement à sa fonction, on s'aperçoit qu'elle laisse, également, à chaque homme une chance d'accéder au statut de sujet. C'est-à-dire de surmonter la fascination mortifère que son corps exerce⁴ pour répondre: *"Je" est celui que ton énoncé (miroir) représente. Un "je" barré, sans doute affligé de se reconnaître incomplet, mais souverain de se savoir différent de l'image aberrante que ta monstruosité propose.*

Mais la Sphinge, si l'on y réfléchit bien, c'est aussi le représentant du désir de l'Autre. Du désir, en tant qu'il est de sa nature de toujours s'imposer comme altérité. Comme ce qui ne se maîtrise pas, se manifeste comme une présence étrangère. Une présence qui semble répondre à ses propres lois, dont "Je" ne saisit pas forcément les règles. Et qui surtout exige, veut s'emparer, dévorer, se satisfaire, incorporer l'autre, en faire son aliment. Un peu à l'exemple de cet "Oeil" attractif, de cet "Oeil" en appétence qui, dans le texte, par le truchement de la fiction, vient nous interroger. Questionner le désir.

Peut-être, finalement, parce qu'il ne fait que "montrer" ce que "Je" réclame inconsciemment.

Bref, métissé, inspiré d'on ne sait trop quelle apparition, ce petit préambule soulèvera sans doute plus de questions qu'il ne propose de solutions. Il s'est

⁴ Un corps monstrueux, mais qui peut néanmoins séduire. Précisément parce qu'il fait exception, parce qu'il représente la possibilité d'échapper à la castration symbolique; castration qui implique notamment d'avoir à assumer ses propres limites physiques et sexuelles. La Sphinge n'est ni un homme ni une femme, ni tout à fait un animal d'ailleurs. Elle est le tout. C'est-à-dire le reflet d'un fantasme pervers (être tout ce que je désire avoir) qu'il faut nécessairement surmonter pour devenir un sujet.

pourtant imposé par la force des choses à la lecture d'un texte qu'il n'est certes pas évident de présenter. Comment effectivement rendre justice à une oeuvre aussi monumentale que *Salammbô*, sans d'abord songer à questionner ce qu'éveille en soi la perspective d'en faire le sujet d'une analyse? Principalement lorsque l'on s'aperçoit combien rares, énigmatiques et complexes, sont les textes qui soulèvent autant de controverses⁵. Non seulement en raison de l'infinie richesse de leur contexture, mais aussi des problèmes que semble curieusement poser leur valeur, eu égard aux événements qu'ils relatent (comme si la fiction pouvait constituer un danger, celui de s'écartier de la norme, au risque de tout confondre. C'est-à-dire de se laisser piéger, prendre au leurre d'une fausse vérité).

Voilà peut-être ce qui explique que ce roman fut si peu étudié en comparaison de *Madame Bovary* et de *L'éducation sentimentale*. *Salammbô* ouvre sur une perspective de l'Histoire totalement inconnue. Sur une conception du factuel, travaillé d'une symbolique du reste si prégnante que toutes les lumières de l'érudition n'arriveraient pas à le démystifier.

Dès lors comment ne pas tenir compte des contrariétés dont *Salammbô* devient la source, de simplement exiger du lecteur qu'il sorte, lui aussi, des limites de l'enseignement. Une condition dont ce lecteur ne s'accorde pas forcément, puisqu'elle l'oblige à s'impliquer toujours plus qu'il ne s'y attend. A prendre le "risque" de sa propre parole, quitte à devoir en assumer seul les frais.

⁵ On se souvient avec quelle énergie Flaubert avait dû défendre *Salammbô* face à ses détracteurs qui soutenaient que ses descriptions de Carthage étaient sans fondements.

Car même si *Salammbô* reste à ce jour le plus “vivant” (sinon le plus authentique) des portraits de Carthage, son ordonnance (soit l'économie des matériaux qui le supporte) transcende indéniablement les catégories du réalisme et/ou de l'historicité.

Simplement, cette économie ne tend pas à “représenter” le réel, mais plutôt à “déconstruire” le représentable. Un procès difficile à synthétiser mais qui génère, nous le verrons, l'impression d'assister, non pas à la renaissance, mais bien à la disparition progressive de tous les repères historiques... De tous les référents ordinairement valorisés par la signification.

Un effet assez déconcertant, compte tenu des écarts d'interprétation, des substitutions d'ordre “fantasmatique” qui en découlent (et qu'il semble légitimer). Déstabilisant de surcroît, puisqu'il nous sensibilise à la précarité d'une structure — celle du signe — manifestement étayée sur du vide ou sur l’“absence” du présent de la représentation dont il conditionne pourtant l'éclosion.

Prétendre que nul n'aurait, jusqu'à maintenant, porté suffisamment attention à ce phénomène serait toutefois mentir. Car d'autres chercheurs, à notre connaissance, s'y sont également intéressés (même si tous ne sont pas, par définition, spécialistes de la fiction flaubertienne).

Martine Frier-Wantiez (auteur d'une analyse sémiotique de *Salammbô*) y aura notamment vu l'indice d'une forte propension au fantastique. Bien qu'il faille se limiter à quelques arguments, on retrouvera, dans son approche,

certaines des préoccupations dont notre tracé témoigne. Quoique très différente de la nôtre, sa démarche reste effectivement empreinte d'un souci qui nous rapproche: montrer l'incompatibilité foncière qui opposerait de toujours *Salammbô* et les exigences du réalisme.

Partant du constat que l'énoncé réaliste ne propose jamais plus qu'une possibilité de sens, elle entreprend de vérifier, à sa manière, l'impossibilité d'assigner une telle étiquette à son sujet. Pour l'essentiel, retenons qu'elle fait valoir la complexité des effets qu'engendre le "discours" de *Salammbô*, effets généralement plus déconcertants qu'éclairants. Le lecteur cherche la solution, dira-t-elle, mais ne la trouve pas plus à l'intérieur qu'à l'extérieur du texte. Produisant une "signification", de beaucoup plus complexe (que le roman réaliste), *Salammbô* s'inscrirait plutôt au registre du fantastique. D'un fantastique de "langage" — comme elle le souligne — essentiellement généré, du reste, par l'économie d'une structure ne référant qu'à elle-même. Il n'y a pas création d'un monde de monstres, s'emprise-t-elle de préciser: "(...) *mais d'un monde clos, proprement linguistique, dans lequel le langage se souligne et renvoie à lui-même*"⁶.

Cette analyse, originale, a de surcroît la qualité de bien mettre en évidence l'usage particulier que Flaubert fait de la comparaison, qui, parce qu'elle ne correspondrait pas aux normes, généreraient le fantastique.

⁶ Martine Frier-Wantiez, *Sémiose du fantastique; analyse textuelle de Salammbô*, Berne, Editions Peter Lange SA, 1979, 253 p.

Par là Frier-Wantiez tend bien sûr à nous faire comprendre qu'il n'y a pas suffisamment de "compatibilité" entre le comparant et le comparé pour produire un effet réaliste... Pour produire autre chose qu'un effet fantastique.

Il est cependant dommage qu'elle se soit trop peu intéressée aux figures de la métaphore et de la métonymie, figures qu'elle exclut généralement de son discours, sous prétexte que *Salammbô* comporte, quantitativement, plus de comparaisons.

C'est dire combien l'écart est grand entre l'approche "comptable" du discours et la compréhension des procédés qui sous-tendent sa structure. L'idée ici n'est pas de critiquer les définitions que les linguistes, sémioticiens, philosophes ou rhétoriciens en auront fait. Il peut seulement paraître décevant (voire réducteur) de limiter la portée de tels dispositifs à de simples effets "poétiques".

On considère d'ailleurs à tort — il faut s'en persuader — la métaphore comme une forme réduite de la comparaison. Même si l'*Encyclopaedia Universalis* rapporte qu'Aristote l'assimilait explicitement à cette dernière: "(...) elle-même définie comme une métaphore développée⁷", il nous paraît foncièrement impossible de les croire analogues. Elles se conçoivent différemment et ne produisent absolument pas les mêmes effets.

La comparaison s'applique surtout à faire surgir certains sèmes que le comparant et le comparé peuvent se partager (traits sémantiques qu'ils sont

⁷ *Encyclopaedia Universalis*, p.184.

néanmoins sensés représenter isolément). Elle présuppose donc la présence de deux entités signifiantes “distinctes”, déjà plus ou moins fondées ou instituées comme signes.

De toute évidence, la métaphore fonctionne différemment. Elle ne procède pas, du moins, d'un simple rapprochement entre deux unités de sens. Ne comportant nulle marque comparative, elle ne donne jamais vraiment prise — pas plus *a priori* qu'*a posteriori* — à l'identification. Elle ne permet pas, du moins, de s'arrêter, de se fixer sur l'identité du ou des sujets qu'elle peut évoquer.

La métaphore engendre bien quelque chose, mais quelque chose de fuyant, d'incertain, d’“indéfinissable”. Les signifiants qui la constituent sont destinés à nous leurrer. Ils semblent bel et bien tenir lieu d'un sujet, mais d'un sujet jamais nommé, jamais *dénoncé*. Aussi, c'est tout le procès qui mène à la construction du signe et du sens que la métaphore remet en cause. Car si le signe atteste bien le succès d'une coalescence (celle du signifiant et du signifié) que la comparaison rend possible, jamais cette “issue” ne se trouve offerte dans l'espace que libère la métaphore⁸.

Martine Frier-Wantiez a de plus une vision très restreinte des possibilités du signifiant. Elle se limite, de toute évidence, aux définitions qu'en donnent les linguistes (soit celle d'un contenant pouvant recevoir divers contenus) sans

⁸ A cet effet, nous aurons pu constater que tous les exemples de comparaisons rapportés par Martine Frier-Wantiez procédaient de la même façon, c'est-à-dire comme des métaphores déguisées, parées d'une marque conjonctive qui, loin d'établir la symétrie, insinuait plutôt les fondements d'un rapport d'altérité.

vraiment questionner ce que d'autres aspirent à montrer lorsqu'ils lui octroient le statut d'un représentant. Elle critique notamment l'approche psychanalytique qui confondrait, selon sa perception, signifiant et signifié: “(...) *chez les psychanalystes le signifiant est toujours investi d'un contenu, il n'est jamais à l'état pur; de telle sorte que l'on se demande s'il ne serait pas plus juste de parler de signifié et de signification*⁹”.

Mais qui parle de contenu sinon les sémioticiens et les linguistes ? La psychanalyse n'aura jamais, il faut bien le dire, traité le signifiant comme un contenant ni comme un contenu.

Si les psychanalystes (pour ne pas nommer Lacan) s'évertuent à rétablir sa valeur de *représentant*, c'est précisément pour qu'il ne soit plus confondu avec un simple instrument, avec un quelconque “objet” dont l'homme se servirait pour communiquer.

Les analystes sont d'ailleurs formels sur ce point: le signifiant n'est ni un signe ni un “référent”. S'il n'était que cela, ils ne lui accorderaient logiquement pas plus d'intérêt qu'aux autres objets de la perception. C'est toujours en tant qu'il marque le “manque”, résiste à la saisie, échappe à la “fixité”, qu'ils s'y intéressent. Parce qu'il n'a, en somme, d'influence sur le sujet que dans la mesure où il s'interpose comme un émissaire de son désir. Comme le représentant de ses déplacements, de ses retournements sur fond d'imaginaire.

⁹ Martine Friez-Wantier, *Op.cit.*, p.110.

Nous voici donc au fait. A la divulgation de l'objet de ce parcours d'analyse (en filigrane duquel devrait transparaître le sceau de ses assises théoriques). Il s'agit en fait d'un voile. Et pas de n'importe lequel en l'occurrence, mais du mystérieux zaïmph — manteau de la Déesse Tanit et trésor de la République — dont le ravissement soulève bien des équivoques sur plus d'un plan.

Il pourra paraître audacieux d'axer toute une recherche autour d'une seule figure, somme toute bien secondaire, eu égard à la prééminence des événements relatés. Toutefois sa position et sa valeur apparaissent sous un tout nouveau jour, à partir du moment où l'on modifie l'angle de son observation. Du moment où l'on découvre ce qu'il est vraiment: un "objet" symbolique, constitué et disposé de manière à révéler la primauté de son ordonnance — son ordonnance symbolique.

Qu'est-ce à dire ? Essentiellement qu'il faut, pour en saisir la portée, l'appréhender comme un tenant lieu, un représentant ou encore un signifiant (au sens lacanien du terme, soit comme ce qui "*représente un sujet pour un autre signifiant¹⁰*".

C'est l'unique moyen de justifier l'influence que son apparition, son contact, ses déplacements exercent. Non seulement sur la destinée des principaux protagonistes concernés par son rapt, mais également, nous le verrons, sur l'imagination¹¹ du lecteur. Car le zaïmph a ceci de fascinant qu'il

¹⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XVII*, p. 31.

¹¹ Ou, si l'on préfère, sur la détermination (imaginaire) du lien s'établissant entre le lecteur et son troisième "oeil": celui, tout-puissant, de la narration, auquel il

nous rapproche du texte (et par conséquent des conditions qui sous-tendent la position du lecteur). De telle sorte qu'il devient pratiquement impossible de décider lequel, d'entre les deux, serait vraiment le plus apte à servir de modèle à l'autre.

La contexture du zaïmph rappelle d'abord, il est vrai, ce que le terme de texte signifie depuis son origine, soit le tissu. Un tissu bien exclusif cependant, si l'on estime qu'il n'assume pas, à la différence du vêtement, de fonction réellement utilitaire.

Indéniablement plus précieux que tout autre bien, quoiqu'inconvertible, sa disposition spécifique, nécessairement atypique, nous confronte, en ce sens, au même insoluble problème que soulève, depuis toujours, le sort réservé au texte de création, une fois "consacré" par le public. Car du moment où il apparaît, de manière évidente, qu'il s'agit bien d'un héritage collectif, personne, pas même son créateur, ne décide plus de ses fins.

Outre le fait qu'il soit sacré, le zaïmph implique et préserve, qui plus est, une histoire. Une sorte de fiction mythique, ponctuée de diverses représentations figuratives — *Eschmoun* avec les *Kabires*, notamment — évoquant le prestige d'un passé magnifié que personne ne saurait pourtant valider.

Mais c'est vraiment à suivre ses déplacements, ses retournements d'un tableau à l'autre que l'on découvre à quel point son importance est capitale.

s'identifie... dans l'expectative de jouir de l'ubiquité qu'il lui promet.

Non seulement pour la compréhension de l'oeuvre, mais parce qu'il représente une clé nous permettant de franchir les frontières d'un premier niveau de lecture. Son ravissement nous initie notamment à la dynamique d'un rapport amoureux si finement articulé qu'il paraît quasiment irréel. Un peu comme s'il nous était présenté sous le couvert d'une invisible voilure.

A bien étudier les différents passages, on s'aperçoit d'ailleurs que chaque scène, chaque description, contribue à simuler une mouvance similaire à celle d'un voile. A recréer, si l'on préfère, une alternance cyclique — clarté/obscurité, activité/passivité, masculinité/féminité — tout à fait représentative du jeu que ce dernier introduit en s'interposant entre l'oeil de l'observateur et le "corps" qu'il pare.

Il est à noter toutefois que ce parcours d'analyse n'est en rien thématique. Que même si la figure du zaïmph y occupe une position importante, il serait faux d'affirmer s'être limité à sa seule apparition. Disons plutôt qu'il constitue une source d'inspiration. Le représentant de tous les déplacements que nous devrons opérer.

Pourquoi l'avoir choisi alors ? Mais justement parce qu'il ouvre (en qualité de tissu transparent, d'objet "suggestif") sur la création d'une perspective qui transcende les limites du récit (perspective qui, du moment où l'on prend conscience qu'elle nous implique, exige notre participation, fait du lecteur un actant au même titre qu'un personnage) et donne vraiment à l'oeuvre la valeur d'un intermédiaire (voire même d'un rideau sur lequel l'absence prend forme, se dépeint).

Ce constat peut sembler simpliste. Nul n'est du moins censé ignorer que l'acte de lecture présuppose, en lui-même, un certain engagement à l'égard du texte — ne serait-ce que celui d'assumer pleinement son rôle de lecteur. Force est de reconnaître pourtant que le zaïmph nous oblige à réfléchir plus profondément sur la nature du rapport qui lie le lecteur au texte (et c'est ce que nous tenterons de mettre en lumière). Non pas de son propre chef bien entendu, le zaïmph n'est somme toute qu'un objet, même si le texte exige que nous reconnaissions son ascendance divine. Mais parce qu'il confronte quiconque le regarde — cherche à identifier les formes qui s'évanouissent dans les replis de sa moire enjôleuse — à la redoutable puissance de sa propre imagination. À cette mystérieuse "faculté" (que d'aucuns appréhendent comme la manifestation d'une instance étrangère) de faire naître, de rendre "présent", ce qui n'existe pas: son "au-delà". L'espace du sacré.

Voilà sans doute le meilleur moyen de signifier le caractère "captatif" de l'effet qu'il produit sur nous. Car c'est somme toute à cela — à la hantise de cette doublure, de ce revers énigmatique (le sacré) — que le zaïmph nous conduit. A cet "au-delà" du culte et de ses représentants (idoles, fétiches, ou si l'on préfère "signifiants", au sens large) dont le divin ne fut jamais autre chose qu'une contre-empreinte du terme — démontrant peut-être ainsi que l'énigme de l'homme (Tanit, l'Autre, la Vérité) c'est l'Homme.

Plus d'un facteur devrait donc nous inciter à porter une attention particulière à la figure du zaïmph (comme à celle du voile de manière

générale). En étudiant l'ensemble de ses caractéristiques, on saisira d'ailleurs mieux ce qui motive cet attachement¹².

Simplement, il semble que le voile ait cette capacité de représenter (voire même de matérialiser) l'essentiel du travail qu'opèrent dans l'imagination du lecteur, certains maillons de la chaîne signifiante (*corps, Carthage, vague*, notamment) par le biais des dispositifs de la métaphore et de la métonymie. Un procès assurément complexe, mais qui, à s'y concentrer, découvre l'articulation d'une économie sous-jacente nous permettant de mieux comprendre la logique des rapprochements et des substitutions que l'ordonnance signifiante suggère sans rien expliciter.

Est-il en ce sens réellement nécessaire de souligner à quel point c'est le texte — et non la “volonté” de l'auteur ou son implication dans la filiation d'un quelconque courant historiquement classé — qui doit nous intéresser. On notera cependant que jamais ce parcours d'analyse n'aurait pu prendre corps sans les notions introduites et/ou approfondies par la psychanalyse.

La théorie du *sujet*, le recouplement des registres d'*Imaginaire*, de *Symbolique* et de *Réel*, l'interprétation novatrice et, somme toute, insurpassée du concept de *signifiant* développée par Lacan, restent, à ce jour, de nos repères les plus précieux.

¹² Du moins, en retiendrons-nous les raisons primordiales: sa contexture (sa translucidité) et sa position (sa mitoyenneté). Ne serait-ce que pour entrapercevoir “déjà” l'une des topiques fondamentales dont ce raisonnement se veut le reflet: observer la nature du lien qui relieraient voile et signifiant.

Simplement, il importait de privilégier une approche pertinente de la "mouvance" en suggérant une analyse dont l'économie signifiante serait représentative du mouvement — du mouvement d'un voile. Et rares sont ceux qui auront aussi bien défini la *dynamique* des rapports qui relient le sujet au signifiant — cette autre sorte de voile — que les psychanalystes (surtout ceux qui furent marqués par le discours de Lacan)¹³.

Mais ne précipitons pas les choses. Disons simplement ici que le zaïmph constitue avant tout un écran. Un voile d'*interposition* au travers duquel tout un chacun reconnaît ou découvre les fondements d'une économie signifiante en "attente" d'être relancée. Une économie devant seulement, pour circuler, être canalisée (voire catalysée) par l'imagination du ou des sujets qu'elle appâte.

Ce parcours d'analyse se subdivise en trois parties. Dans la première, *Corps à Corps*, nous interrogerons, en référence au chapitre *Le festin*, quelques-uns des facteurs qui concourent à instaurer les bases d'un dispositif de réflexion (spéculaire) pour le moins fascinant. Puis, à partir de la scène du vol du zaïmph — structurée en elle-même de manière à clairement suggérer l'idée du "viol" — nous observerons comment chacune des descriptions de Salammbô et de Carthage s'articulent dans la perspective de leur mise en rapport. Pour l'essentiel, retenons que Carthage s'y trouve portraiturée dans l'optique d'une apparition suffisamment séduisante pour que nous la mettions en rapport

¹³ Exception faite de Jacques Derrida dont l'écriture — forme et contenu confondus — démontre fort bien à quel point les fondements du savoir de l'Homme (c'est-à-dire aussi sur l'Homme) ne sont inébranlables qu'aux yeux de ceux qui refusent encore d'admettre que son avenir demeure essentiellement soumis aux seules "circonvolutions" de la lettre (représentant-représentation par excellence du signifiant).

d'analogie avec celle du corps de la femme. Et que, parallèlement, la représentation du corps de Salammbô témoigne d'une ordonnance à ce point précise et calculée qu'il semblerait plus juste de parler d'architecture que de physionomie.

Par la suite, nous aborderons plus spécifiquement, sous l'intitulé *D'une trame: l'Autre* (en référence aux chapitres *Tanit* et *Sous la tente*), la nature et la dynamique des rapports d'échange Salammbô/Mâtho, dont le Zaïmph — conditionnant le déploiement d'un "espace" propice au jeu de la séduction — représenterait l'"objet" de la mise: L'amour.

Enfin, nous approfondirons, dans *Voile Vague*, le sens (voire le caractère logique) des déplacements d'ordre métaphorique et métonymique. Des déplacements qui, parce que les composantes du signe se disséminent, se pulvérissent, au point de ne plus être identifiables l'une par rapport à l'autre, favorisent l'émergence d'une économie signifiante Autre... Du moins plus "spectrale". Celle qui justement devrait nous ouvrir à la dimension du sacré.

L'entrée en scène de la trirème d'Hamilcar, au tout début du chapitre *Hamilcar Barca*, constituera notre point de repère essentiel. Entre sa voile et le voile, la vague et le vague, qui sait, l'écart n'est peut-être que d'une fibre...

CHAPITRE I

CORPS À CORPS

"Par ici ! "chuchota Spendius.

Une inspiration le guidait. Il entraîna Mâtho derrière le char de Tanit, où une fente, large d'une coudée, coupait la muraille du haut en bas.

Alors ils pénétrèrent dans une petite salle toute ronde et si élevée qu'elle ressemblait à l'intérieur d'une colonne. Il y avait au milieu une grosse pierre noire à demi sphérique, comme un tambourin; des flammes brûlaient dessus; un cône d'ébène se dressait par derrière, portant une tête et deux bras.

Mais au-delà on aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles; des figures apparaissaient dans ses plis; Eschmoûn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrées des Babyloniens, puis d'autres qu'ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir¹⁴.

Sacrilège. Le devenir, par un étrange retour des choses, pour s'être exposé au rayonnement d'un corps céleste. Voilà ce à quoi l'inspiration conduit. Du moins guide, si l'on se réfère au texte, à ce qu'il nous souffle des déplacements silencieux de Spendius et Mâtho. Car c'est bien à poursuivre dans l'impulsion qu'ils nous transmettent que se révèle - grâce à l'assistance divine dont l'un d'eux jouit - la fente cachée, malgré l'obscurité. "Sacrilège", nous le sommes donc au même titre que ces deux profanateurs. Un personnage pour chaque œil. Deux violeurs assumant une seule et même fonction; pénétrer pour nous, découvrir à notre place, la matrice de Carthage. Là où l'identité culturelle d'un peuple retrouve son origine.

L'image matricielle, doit-on le mentionner, paraît très justement évocable. Non seulement parce qu'elle peut fort bien entrer dans la catégorie des "objets"

¹⁴ Gustave Flaubert, *Oeuvres I, Salammbô*, Paris, Gallimard (Coll. "Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 776.

sacrés, mais parce qu'elle semble suggérée par le texte lui-même. Il faut effectivement voir comment le matériel signifiant influence l'interprétation. Comment il la commande, à la limite, de par sa propre organisation.

L'image en question n'est sans doute pas clairement révélée, mais se recompose néanmoins au fil des descriptions. La configuration précise de tous les espaces successivement traversés par Spendius et Mâtho, l'attentat indéniablement motivé — du moins en partie — par un but de nature purement érotique, la justifie, indubitablement.

Précisons d'abord que le portrait de Carthage est composé de manière à révéler l'absence d'une référence dont il possède néanmoins les attributs. Cette référence, c'est ce à quoi la représentation du mot corps (ou plus précisément corps de femme) nous renvoie. Il n'est peut-être pas dit que Carthage est un corps, mais certains passages indiquent à quel point elle le sera devenue dans l'esprit de plusieurs. Mâtho, par exemple, la perçoit comme une rivale: "*Il était jaloux de cette Carthage enfermant Salammbô, comme de quelqu'un qui l'aurait possédée¹⁵*". Salammbô elle-même — s'apitoyant sur sa puissance perdue — lui parle comme si elle s'adressait à une complice vieillissante et menacée: "*Ah ! Pauvre Carthage ! lamentable ville ! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois, qui allaient au-delà des océans bâtir des temples sur les rivages¹⁶*". Mais ce qui, autrement, permet de saisir la véritable teneur du rapprochement Salammbô/Carthage doit être mis au compte d'un

¹⁵ Gustave Flaubert, *Op. cit.*, p. 755.

¹⁶ *Ibid.*, p. 719. .

certain procédé syntaxique duquel répondent la grande majorité des descriptions.

Si Carthage paraît une entité corporelle, sexuée, vivante, c'est qu'un rapport d'identité aura effectivement pu s'établir entre la description qui en est faite et celle du corps de la femme. Un rapport de nature structurelle, concernant plus strictement le procédé descriptif par le truchement duquel s'organise chacune de leurs représentations. Bien le comprendre nécessite donc que nous les comparions. Nous observerons ainsi deux passages bien distincts, quoique manifestement complémentaires. Celui où Salammbô se trouve physiquement décrite dans le premier chapitre *Le festin* et un autre s'appliquant à Carthage dans l'épisode *Sous les murs de Carthage*.

Salammbô:

Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait¹⁷.

Carthage:

Par derrière, la ville étageait en amphithéâtre ses hautes maisons de forme cubique. Elles étaient en pierres, en planches, en

¹⁷ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 718.

galets, en roseaux, en coquillages, en terre battue. Les bois des temples faisaient comme des lacs de verdure dans cette montagne de blocs diversement coloriés. Les places publiques la nivelaient à des distances inégales; d'innombrables ruelles s'entrecroisant, la coupaien du haut en bas. On distinguait les enceintes de trois vieux quartiers, maintenant confondues; elles se levaient ça et là comme de grands écueils, ou allongeaient des pans énormes — à demi couverts de fleurs, noircis, largement rayés par le jet des immondices, et des rues passaient dans leurs ouvertures béantes, comme des fleuves sous les ponts.

La colline de l'Acropole, au centre de Byrsa, disparaissait sous un désordre de monuments. C'étaient des temples à colonnes torses avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierres sèches à bandes d'azur, des coupoles de cuivre, des architraves de marbre, des contreforts babyloniens, des obélisques posant sur leur pointe comme des flambeaux renversés. Les péristyles atteignaient aux frontons; les volutes se déroulaient entre les colonnades; des murailles de granit supportaient des cloisons de tuile; tout cela montait l'un sur l'autre en se cachant à demi, d'une façon merveilleuse et incompréhensible. On sentait la succession des âges et comme des souvenirs de patries oubliées¹⁸.

Ces deux descriptions sont bien entendu distinctes. Du moins ne comportent-elles pas les mêmes éléments. Cependant, quelque chose (ayant sans doute trait à l'ordre dans lequel les divers matériaux apparaissent) incite à établir un lien.

En vérité, c'est surtout la présentation de Salammbô qui permet d'en saisir la nature. Son entrée en scène pourrait être comparée à une sorte d'épiphanie tant sa magnificence paraît surnaturelle dans la foule des Barbares. Seule femme, elle est aussi l'unique représentante de Carthage; au sens où sa présence rappelle ce qui fonde l'identité carthaginoise: un peuple économiquement fort, mais sans véritable propension au combat. Elle est belle, fascinante même, mais

¹⁸ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 754.

physiquement vulnérable. Surtout en regard de la réponse brutale qui lui sera, dans le tumulte des armes, donnée. C'est d'ailleurs ce que sa retraite précipitée confirmara en fin de chapitre. Sa fuite hors de Carthage trahit l'indigence d'une ville se révélant tout comme elle sans défense.

On la dirait de surcroît statufiée vivante. Non seulement en raison des parures qui l'enserrent, mais parce que sa condition humaine — sa vitalité du moins — se trouve entièrement ramenée à l'énumération des objets précieux couvrant sa nudité. Des objets qui témoignent autant d'un travail sur la forme (son corps adopte l'apparence des objets comparés), que sur la matière (chaque "substance" se distingue par un ouvrage sophistiqué). Tout comme ce qui ordonne la configuration de la ville dans l'espace (les aqueducs, les enceintes et les temples), parures et vêtements précisent la silhouette de Salammbô. Sa propre morphologie se révèle d'ailleurs par allusions, comme si elle dépendait des effets générés par l'accessoire. Comme si son corps n'était, en somme, que le support d'un décor étagé, à l'instar des différentes structures qui s'élèvent en amphithéâtre dans l'horizon carthaginois.

Il faut d'ailleurs admettre que l'apparition de Carthage évoque également celle de Salammbô. Elles touchent toutes deux un même auditoire — les mercenaires — exercent sur eux une fascination semblable et sont chacune portraiturées de manière à clairement reproduire le mouvement d'avancée qui conditionne, par degrés, ou dans la succession, leur dévoilement. A cette différence près que l'une des deux — la description de la femme — s'articule de manière à bien faire sentir la mobilité du sujet observé. L'analyse du corps de Salammbô, soulignons-le, se déploie verticalement; suggérant, de fait, un

portrait à la fois générique et spécifique du corps en question. La verticalité rappelle, d'une part, la posture qu'adopte communément la race humaine, mais actualise aussi — peut-être plus spécifiquement — le trajet qui conditionne son observation, à partir du haut de l'escalier des galères, jusqu'à ce qui (considérant la bestialité des mercenaires) fait figure de "basse-cour".

De surcroît, chacune se concentre sur l'analyse d'un détail à la fois. D'abord ce qui évoque la hauteur: la "tour" des cheveux de Salammbo et la première ligne de murailles abritant Malqua. Ce qui réfère ensuite à la nature, aux textures et à la disposition des matériaux qui précisent l'apparence générale du "dé-corps": les tresses en perles, la bouche comme une grenade, les pierres imitant par leurs bigarrures les écailles d'une murène, toutes disposées dans un ordre comparable aux maisons de Carthage: "(...) *en pierres, en planches, en galets, en roseaux, en coquillages, en terre battue*¹⁹". Enfin, à l'effet que produisent certains éléments pouvant être considérés comme des "parures". Le bois des temples faisant "(...) *comme des lacs de verdure*" dans une montagne de blocs diversement coloriés. Les enceintes des trois vieux quartiers confondues, "(...) *couverts de fleurs, noircis*", où des rues passaient "(...) *dans leurs ouvertures béantes, comme des fleuves sous des ponts.*" .

Il est à noter que ces deux descriptions laissent également percevoir (par-delà le soin obsessionnel porté à chaque détail) l'indice d'un bien curieux phénomène, qui ne se produit que lorsque le désir trouve en le corps de l'autre son support; c'est-à-dire son objet. Un objet qu'il s'efforce de faire sien, d'assimiler comme il le peut, quitte à se contenter de le boire des yeux.

¹⁹ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 754.

Pour en revenir à ce qui fonde le mouvement d'alternance apparition/disparition du signifiant corps ou corps de femme derrière les représentations de Carthage²³, il est à mentionner qu'un autre facteur (la présence et la disposition des multiples voilures en l'occurrence) devrait également nous permettre d'en mieux saisir le fonctionnement et d'envisager la possibilité d'autres correspondances. Mais nous y reviendrons plus tard. Ce qui, pour le moment, doit nous intéresser concerne plus spécifiquement le ou les agents structuraux qui concourent à créer l'impression que les attributs de la femme et de la ville s'“entremipliquent”.

Nous devons d'ailleurs faire allusion à l'effet de mouvement se dégageant de leur représentation (représentations progressivement organisées; par étapes, ou par degrés à la limite). Car cette sorte de “cadrage” — résumant tour à tour les différents points où les regards spectateurs convergent — suggère implicitement, malgré une apparente unicité, une morphologie “sécable”.

Nous touchons là quelque chose d'intéressant. Non seulement parce que le corps de Salammbô semble ainsi devenir — à l'instar de Carthage — la configuration d'un espace progressivement balayé par tous les regards, mais parce que cet oeil collectif (celui de la narration) scinde sa représentation en paliers successifs, entraînant un véritable retournement. Ce regard, en fait, “déssubjective” le corps de la femme en le morcelant. Mais ce faisant, promeut également Carthage, semblablement dépeinte et aussi inaccessible aux

²³ Réapparition notamment motivée par l'ordre, le style “architectural” qui sous-tendent autant la description du corps de la femme que celle de la ville.

barbares que Salammbô, à une position d'objet "subjectivé"; position qui paraît en somme éclairer le rapport spéculaire que ces descriptions entretiennent entre elles.

Mais revenons sans plus tarder aux effets ressentis à la lecture de cet étrange portrait où les parures se révèlent plus "morphogènes" qu'accessoires. Où le corps devient littéralement l'attribut de ce qui le voile. Il est effectivement surprenant de constater à quel point la matière ouvrée prend de l'importance. Au point même de quasiment assimiler ce qui la supporte, le corps humain. La description de Salammbô en offre un bel exemple. Précisément parce qu'elle nous plonge dans l'incertitude. Est-elle réellement femme ou quelque chose de plus? Une figure allégorique, le symbole sacré d'une puissance ineffable, une idole consacrée aux principes naturels? La question se pose et revient, puisqu'elle n'apparaît jamais autrement que voilée²⁴. Si bien qu'elle paraît n'avoir ni intégrité, ni masse, ni volume. Un peu comme si elle ne pesait que le poids de ses parures. Comme si ses propres attributs étaient, au même titre que ses ornements, artificiels.

Devenir parure. Faire en sorte que la simple chair diffuse l'éclat minéral de la pierre, végétal du fruit; devienne, en d'autres mots, un "prisme" du désir. Exercer ainsi la fascination du pur rayonnement, n'est-ce pas là tout le génie de la séduction? C'est sans doute ce qui explique (outre l'alternance de l'imparfait et du passé simple²⁵) le caractère singulièrement statique de ses déplacements.

²⁴ Au sens propre, mais aussi métaphorique. Surtout si l'on estime que chacune des comparaisons qui ordonnent sa description peuvent en constituer des "pelures"... un moyen d'occulter l'image "réelle" de son corps.

²⁵ L'incessant passage de l'imparfait au passé simple (et vice versa) crée un effet

Ne semble t-elle pas davantage portée par l'attraction que son apparence exerce sur les mercenaires que motivée par une action précise? Ses lèvres n'ont d'abord aucune expression, ses bras ne sont que le support de pierreries, ses chevilles, réglées à la chaînette qui les entrave. De surcroît, chaque plan implique un fragment du corps dans un rapport comparatif avec un objet d'une nature différente. La chevelure forme une tour, sa bouche rappelle un fruit, sa poitrine, les écailles d'une murène.

Salammbô devient alors un point d'attache — de référence — déterminé par la rencontre d'objets électifs, représentant chacun des trois principaux règnes (animal, végétal, minéral). Des corps-répondants qui, s'ordonnant les uns par rapport aux autres, en forment un nouveau, pluri-référentiel.

La représentation de Salammbô nous permet donc de spéculer sur un mode de fonctionnement dont bon nombre d'objets survalorisés par la culture semblent tributaires. Le portrait qu'il en est donné offre du moins suffisamment d'indices pour nous permettre de mieux comprendre la nature des procédés qui conditionnent la mise en place d'un réseau capable d'assurer (par le biais d'une seule figure, d'un représentant oblatif) la circulation de valeurs collectives et individuelles. S'il faut spécifier qu'on ne peut que le spéculer, par contre, c'est qu'il paraît aussi difficile d'analyser cette mouvance que de bien définir les représentants qui en tiennent lieu. Parler de métaphore et de métonymie ne se résume certes pas à cibler certaines figures de style

d'irréalité: comme si le mouvement d'avancée n'était toujours déjà qu'un souvenir, voire un fantasme. Or, la mise en place — pour ne pas dire en scène — de tous ces éléments concourt également à l'émergence d'une représentation de nature plus abstraite: celle d'un système de vecteurs provenant de foyers divers (le sous-sol, la terre, la mer, le ciel) et convergeant tous vers un même point central: Salammbô.

ponctuellement rencontrées au cours de la lecture. N'oublions pas que l'une et l'autre font surtout référence aux grands principes qui règlent l'économie symbolique: ce que Freud aura défini par les termes de condensation et de déplacement.

Et c'est sans doute ce qui occasionne bien des confusions. On ne peut pas, de toute évidence, se distancer du langage comme on le fait avec certains organismes, afin d'en mieux comprendre le fonctionnement. Car le langage est précisément le lieu de cette distance où s'ordonne l'analyse. Mais attention, il n'est pas ici question de la distance mesurable, réductible à l'étendue qui se profile entre les corps, mais de l'ineffable écart qui dénonce le clivage (où le sujet prend place) entre deux univers inconciliables. Celui qui s'impose comme valeur absolue, irréductible, universelle, et la doublure imperceptible, tissée d'impressions et d'images exclusives à celui ou celle qui s'y projette sur fond d'imaginaire.

Cette notion n'implique, de toute évidence, pas de dépassement, de point d'origine, ni de finalité. Précisément parce qu'il s'agit d'un concept sans référent objectal. Parler de ce qui accuse l'opposabilité entre l'extérieur et l'intérieur — entre la présence et ce qui y supplée dans la reprise — c'est pointer quelque chose qui tire justement sa valeur d'être partout et nulle part à la fois. D'être ce qui, en d'autres mots, ne se laisse jamais saisir, jamais poser d'un point de vue existentiel.

Et c'est en butant sur cette ambivalence que le concept de la négativité (en ce qu'il nous conduit, conjointement, à percevoir dans le symbole la marque de

l'absence) dévoile son pouvoir efficient. Sa portée abstractive. Celle qui donne peut-être à la représentation de Salammbô un statut si particulier, à la fois exclusif et universel. Tout comme le symbole.

D'ailleurs, qu'est-ce qui relie l'homme au symbole, si ce n'est le fait que ce dernier représente pour lui le sujet de l'absence? Un lien ne pourrait sans doute pas s'établir de façon durable si celui-ci ne ranimait pas chaque fois l'espoir d'accéder à la jouissance de l'avoir retrouvé, de *présentifier* en d'autres mots ce qui manque toujours à sa place.

Et l'effet que produit Salammbô a sans doute quelque chose à voir avec cet espoir. La réaction des mercenaires le démontre assez clairement. Ils se tranquillisent, se taisent, comme des enfants envoûtés par la magie d'un jeu qui les prend pour témoins. C'est que Salammbô joue son intrusion, mime l'apparition d'une image parfaitement conforme au désir idolâtre d'une cohorte entraînée par un même représentant, un même sujet de l'absence: Carthage. Non pas la réelle Carthage, mais celle qu'ils se représentaient comme la terre promise, comme le tenant-lieu de la jouissance.

Salammbô est et demeure une femme, mais quelque chose d'elle coïncide avec cet "au-delà" où rayonne la jouissance qui les retient captifs. Elle est le miroir de leur attente. Une parfaite représentation de ce que le signifiant Carthage polarisait d'énergie durant la guerre. Leur énergie. Celle qu'ils déployaient au nom d'une souveraine puissance dont ils se supposaient également désirés.

Ah! Pauvre Carthage! lamentable ville! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois... Aussi, te vois-tu réduite à séduire ceux que tu juges indignes de ton nom, pour que ta descendance échappe à la haine de tes rivaux belliqueux.

Le refus des coupes sacrées est donc plus qu'une trahison. C'est la découverte d'un leurre, d'un miroir aux alouettes qui, se brisant, inflige aux mercenaires — désormais sans repère identitaire — une blessure inguérissable. Ce refus les condamne, en fait, à l'enfer d'un écartement sans sursis; à jamais déchirés entre deux paradis perdus: celui consacré par le regret obsédant du pays natal, et l'autre, utopique serment d'une alliance non contresignée. Ainsi piégés se verront-ils — à l'instar des amants de Circé — rabaisés au rang de troupeau en proie à la ségrégation. Comme leur demande demeure sans écho, c'est par le biais des animaux et végétaux (soit en les massacrant) qu'ils exprimeront leur révolte.

Semblablement, c'est par le truchement de Salammbô que la voix de Carthage (de la Carthage mythifiée, "anhistorique") se fera entendre. C'est qu'elle vaut pour Carthage. Non point à la manière du pauvre Hannon qui résiste en vain à l'entropie marquant la dissolution d'une hiérarchie obsolescente, mais comme la représentante d'une identité culturelle magnifiée, idéalisée (par son peuple, mais également par tous les autres qui vécurent dans son ombre).

Salammbô porte sans doute sur elle les fondements de l'économie punique (ce qu'elle supporte de parures témoigne autant de l'abondance des ressources

disponibles que du savoir-faire indispensable à leur conversion en valeur d'échange), mais c'est vraiment à travers elle — en sa parole même — que s'affirme le génie tutélaire qui maintient la cohésion de ses membres. Car ce qu'elle dit concerne la filiation. Non seulement ce qui s'y trouve naturellement impliqué (l'héraldique d'une généalogie articulée au nom du père) mais le mode de transmission d'un *fatum* que pérénnise un idiome incompréhensible pour quiconque n'est pas initié aux mystères de Tanit.

Et c'est cette manière de transmettre (par le chant, l'expression du corps et des vocables) qui précise ce que veut dire: Salammbô vaut pour Carthage. Elle en tient lieu comme un indice: l'indice des rapports extrêmement divers qui fondent sa singularité, au même titre qu'une valeur exemplaire, qu'une unité de mesure produite par la condensation de tous les facteurs différentiels qui, interagissant, assurent l'homogénéité et la permanence d'un système²⁶.

Les mercenaires ne saisissent de toute évidence pas la complexité de ces rapports. Ils se contentent de la contempler... De contempler le reflet de leur désir dans le miroir qu'elle leur tend: “(...) chacun en l'écoutant retrouvait dans cette voix la douceur de sa patrie²⁷”. Sans vraiment comprendre que se déploie, dans l'espace que sa parole révèle, le thème sacré d'une nation ballotée entre un mode de vie sédentaire (agro-pastoral) et une insatiable ambition de conquête.

“ Ah ! pauvre Carthage ! lamentable ville ! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois, qui allaient au delà des

²⁶ Devenant, pour ainsi dire, un “équivalent général”, au sens où Marx l'entend. Mais encore quelque chose de plus, si l'on estime que la circulation du symbolique découvre, par son mouvement même, un horizon (celui du “sacré”) qui transcende indubitablement les “limites” du registre économique.

²⁷ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 721.

*océans bâtir des temples sur les rivages. Tous les pays travaillaient autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons*²⁸.

Un thème où l'ambition des conquérants se mêle aux battements des flots qui bordent les rivages que labourent les paysans.

Alors elle se mit à chanter les aventures de Melkarth, dieu des Sidoniens et père de sa famille.

Elle disait l'ascension des montagnes d'Esiphonie, le voyage à Tartessus, et la guerre contre Masisabal pour venger la reine des serpents:

" Il poursuivait dans la forêt le monstre femelle dont la queue ondulait sur les feuilles mortes comme un ruisseau d'argent; et il arriva dans une prairie où des femmes, à croupe de dragon, se tenaient autour d'un grand feu, dressées sur la pointe de leur queue (...). "

*Puis Salammbô, sans s'arrêter, raconta comment Melkarth, après avoir vaincu Masisabal, mit à la proue du navire sa tête coupée*²⁹.

Le foisonnement d'images qui déferlent de sa bouche n'occulte pourtant qu'à peine la faille, le point faible de Carthage; faille accusant la précarité d'un Etat devenu trop lourd ou trop central pour miser ses ressources aux jeux de la guerre. Les mercenaires sont à même de le saisir, mais leurs yeux trop aveuglés par le désir, demeurent dupes des dés pipés qu'elle leur tend. Le sens de cette vérité paraît somme toute bien illusoire, au regard de l'inférieure richesse dont l'apparence de Salammbô témoigne.

En ce sens, c'est également l'écartèlement d'un peuple tirailé entre la dimension fantasmatique de sa véhémence originelle et la dette qui l'oblige à

²⁸ *Ibid.*, p. 719.

²⁹ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 719.

reconnaître sa progressive décadence que Salammbô personnifie. C'est du moins cet écart que trahissent les fabuleux récits dont son corps devient le théâtre.

Les légendes qu'elle transmet (de la manière dont elle les aura sans doute reçues en héritage) visent peut-être à impressionner son auditoire, mais dévoilent, bien plus qu'elles ne camouflent, la nostalgie d'un passé, d'une identité culturelle auxquels il devient de plus en plus difficile de s'identifier.

La succession de tous ces récits mythiques révèle donc une autre facette de son brillant. Elle couronne, pourrait-on dire, le portrait d'un personnage partagé entre tous les espaces qu'engendre le jeu des alliances secrètement réglées grâce au déplacements qu'opère le signifiant Carthage dans notre imagination.

Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point le texte tire profit de l'attrait résolument fascinant d'une figure aussi légendaire que Carthage. A quel point il en joue, mise sur la séduction que son rapport au lointain, à l'exotisme, exercera toujours. A l'instar de Salammbô, Carthage polarise quelque chose qui ne se réduit pas à la valeur du signifié. Quelque chose qui à plutôt trait à la mouvance que lui confère la trame textuelle; une trame qui voile et dévoile le trajet qu'elle opère, alternativement, dans l'imagination de ceux qu'elle retient captifs.

Carthage n'est pas simplement décrite comme l'objet d'un intérêt partagé entre Puniques et Barbares, mais comme un véritable principe actif. A l'instar

d'un agent catalyseur, elle condense tous les facteurs nécessaires au soulèvement des forces qui déclenchent l'action. A l'intérieur, mais également à l'extérieur de l'espace circonscrit par son architecture.

Il faut effectivement prendre en compte que Carthage n'est pas simplement une ville édifiée par les hommes, mais un mot qui, à la fois, tue et ressuscite. L'agent de l'énergie qui précisément attire, engage, pousse l'homme à faire quelque chose. Les mercenaires en sont le plus bel exemple. Leur mission consistait à la défendre, mais à la manière d'une représentation abstraite. Cette ville n'est peut-être pas leur patrie, mais le sera néanmoins devenue à leurs "oreilles". C'est qu'ils sont tous liés à et par la représentation acoustique du même signifiant: Carthage. Un signifiant qui précisément ordonne, conditionne et condense tous les sacrifices. Le leur, avant tout, par la "libation" du sang romain.

La culture punique octroie bien entendu à ce même signifiant un statut différent. Dans la bouche de Salammbô, elle devient plutôt un vaisseau. Le vaisseau d'un passé prestigieux qui, traversant le cours du temps, "transite" par le mythe, l'orgueil séculaire d'un peuple ambitieux. C'est d'ailleurs cette image (que Salammbô reconstruit dans un idiome que nul barbare ne comprend) qui trahit l'instabilité, le "ballotement" de l'actuel empire. La Carthage-vaisseau, depuis trop longtemps "ensablée" dans le désert, se sera pétrifiée. Ses marins, devenus par nécessité paysans, auront également perdu l'acuité du geste qui confirme l'art de la navigation. Les récits qu'elle leur narre raniment bel et bien le spectre de cette vocation originelle, mais augurent autrement de l'irréversible désagrégation qui menace l'"autre" Carthage (fondée sur les

vestiges de l'ancien vaisseau) de sombrer sous l'assaut de conquérants plus habiles.

Voilà pourquoi nous devons traiter Carthage comme un signifiant. Au sein du texte, elle tient lieu d'un sujet qui nous indique quelle position occupe chaque membre d'une communauté à l'égard d'un schème identitaire idéal. Une position qui laisse présumer la nature des liens qui les unissent aux autres personnages, comme à tout ce qui gravite autour de Carthage. Lorsque l'un d'entre eux parle, agit, rêve ou prie, d'ailleurs c'est toujours, pourrait-on dire, en réponse au questionnement que son rapport à la signifiance de cette figure soulève.

Carthage n'est donc pas qu'un point de repère, c'est aussi un point de fuite. Un lieu où viennent s'entrelacer toutes les lignes de fiction tracées par le parcours d'un signifiant. Un signifiant grâce auquel chacun trouve la position répondant de sa spécificité.

Salammbô, répétant son nom, se plaignant de l'agression des Barbares, paraît littéralement envoûtée par le sort infligé aux jardins, aux "parures" de sa Carthage. Un peu comme si son propre corps en était touché. Ce déplacement, ce phénomène d'identification, transparaît dans son étrange monologue. Les mercenaires n'en comprennent pas la signification, mais assistent néanmoins, comme nous lecteurs, à une forme de retournement assez spectaculaire. C'est que Salammbô ne se contente pas de parler de Carthage, mais fait comme si elle était Carthage. Comme si se "filigranait", dans la représentation acoustique du sujet qu'elle interpelle: "Ah! pauvre Carthage...", la signifiance de son propre

nom. Ce déplacement apparaît d'autant plus évident si l'on considère que le contenu de son discours concerne autant la genèse de l'empire punique que sa position spécifique dans la généalogie des Barca. Ce qu'elle dit en fait (en retracant l'épopée du héros Melkarth, dieu des Sidoniens et père de sa propre famille) c'est qu'elle vaut bien pour Carthage, puisqu'elle est le fruit légitime de la semence du Père Tout-Puissant. Celui-là même qui aura fait de Carthage sa mère patrie.

Cet "espace", cet "au-delà" mythique³⁰ se révèle donc un élément fondamental à la compréhension des phénomènes qui régissent la circulation du sens et de la signifiance dans l'espace généré par l'écriture de *Salammbô*. Car la parole de cette idole de chair (*Salammbô*) dévoile le palimpseste d'une ancienne théogonie sur laquelle s'étaye la symbolique des rapports identitaires, dont tous les agents structuraux (nous l'aurons notamment perçu en superposant les descriptions de *Salammbô* et de Carthage), réactivent le sens.

Une idole tramée de mots mystérieux et sonores (Tanit, Siv, Sivan, Tammouz, Melkarth) derrière laquelle alternent tous les signifiants (cycle, succession, fécondité, géniteur, etc.) indexés par l'imperceptible puissance du principe générésiaque que le mythe — tout comme le texte d'ailleurs — s'efforce de représenter.

³⁰ Alternativement voilé et dévoilé par le chant, la danse; enfin tout ce qui module l'apparence de *Salammbô*.

Mais la filiation des récits thésaurisant les prouesses de Melkarth³¹ constitue aussi une véritable clé pour qui s'intéresse aux procédés qui régissent l'espace textuel. Car Melkarth personnifie le principe créateur, ordonnateur, au regard duquel chaque élément (que ce soit la mer, la terre ou Carthage) acquiert la valeur d'un agent ou d'un relais. Un relais chargé d'assurer la diffusion des effets produits par le jeu des transpositions qui s'opèrent par lui et dont chaque nouvel avatar semble préciser le sens.

Melkarth est d'abord posé comme celui en qui se condensent les attributs de tous les hommes forts d'autrefois. Au travers son image se recoupent les qualités du guerrier défenseur, du patriarche et du conquérant. Son nom seul polarise donc la puissance d'une armée, la motilité d'une trirème et la soumission d'un serviteur dévot. Or si Melkarth paraît personnalier la Toute-puissance de l'ordre, c'est qu'il en devient aussi le maître. Il est celui qui, coupant la tête de Masisabal, s'élève au rang des Dieux. Car achevant sa mission il engendre son propre mythe — et du coup celui d'un empire édifié par sa descendance.

Il est donc tout à fait pertinent de s'intéresser à la "symbolique" des récits que Salammbô déclame. Du moins nous permet-elle de consolider la thèse voulant que s'établisse, entre elle et Carthage, une sorte de rapport analogique. Rapport n'étant pas seulement validé, nous le percevons à présent, par le choix et la disposition des matériaux qui fixent leur apparence, mais également par la

³¹ Dieu humain qui fit de son vaisseau (son destrier) le socle d'une charrue, de la mer une vaste plaine et de ses conquêtes, la moisson d'une suprématie dont Carthage continue de se prévaloir.

révélation d'un tableau généalogique qui remonte jusqu'à la source d'une puissance dont elles découlent l'une et l'autre.

Le monstre médusé, métamorphosé en figure de proue, marque, pourrait-on dire, l'épissure de ce raccord. Un raccord plus symbolique cette fois, puisqu'il réfère à l'ordonnance que leur réserve Melkarth en permutant — transposant la tête de Masisabal — d'une position vers une autre. Car c'est bien cette tête qui le promeut au rang de chef. De sujet dévot, elle le fait instantanément passer à la tête, c'est-à-dire en position de maîtriser son destin. Un destin que Salammbô et Carthage représentent.

Toutes deux sont ainsi marquées, valorisées par le nom de celui qui, se coupant de son passé, les fit advenir (voire "signifier" cette coupure). Et c'est jusqu'à cette rupture "temporelle", "spatialisée" par le mythe et transigée à travers la filiation, qu'il faut remonter pour saisir ce qui fonde la signifiance de cette réciprocité. Pour comprendre que la saga des Barca octroie à Salammbô, par succession, l'héritage d'une position identique à celle qu'occupe Carthage au regard de la collectivité. La position de l'intermédiaire, du moyen terme, ou mieux, du voile, qui introduit (en qualité de séparateur) l'espace du manque, de la différence; c'est-à-dire l'Autre. Cet Autre dont le représentant rayonne de part et d'autre des profondeurs d'un sanctuaire qu'elles protègent des intrus.

Si l'on se montre un tant soit peu attentif à ce que la parole de Salammbô déplie on comprend effectivement mieux sa propension au jeu; à faire notamment comme si, par un mystérieux avatar, elle était devenue le corps de Carthage. C'est que Salammbô est liée de façon métonymique au divin

représentant d'une théogonie "métaphoriquement" représentée par le zaïmph, "*la fortune de Carthage*"³². Comme Eschmoûn et les Kabires (personnifiés sur la trame sacrée) le nom de Melkarth (préservé par l'idiome et le mythe) figure au panthéon des divinités représentatives de la loi et de l'ordre universel, tel que symbolisé par et pour les Phéniciens. Ce dont elle parle a donc trait à ce qu'elle et Carthage se partagent: la fonction de porter et de préserver l'idole d'un référent absent.

C'est donc à ce point précis de la chaîne signifiante où l'une et l'autre deviennent simulatrices de la présence/absence de l'Autre, que se produit ce mystérieux glissement. Glissement du signifiant Salammbô derrière le signifiant Carthage, créant, de ce fait, ce masque composite, ce leurre qui embrouille, produit le vague, l'effet de flottement, si fascinant pour tous ceux qui tentent d'en saisir la consistance.

La question n'est donc plus de savoir ce qui, de Salammbô, relève ou non du leurre (puisque c'est justement son masque, ses pelures, sa dimension métaphorique, qui lui octroient sa singularité, sa valeur d'être pour le manque) mais bien de comprendre de quels déplacements elle devient le sujet. Tout l'intérêt qu'on peut lui porter provient d'ailleurs de cette doublure, de ce voilement qui la rend si fuyante, irréductible à la signification.

S'il fallait choisir une valeur comparative, c'est pour le simulacre qu'on devrait opter. Non pas pour le réduire à un quelconque effet illusoire, mais parce qu'il répond tout à fait à l'idée qu'on peut se faire d'un dispositif

³² Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 784.

fonctionnant, pour l'essentiel, comme une métaphore. Soit par la mise en jeu des signes qui, dans l'incongruité d'une rencontre insensée, redeviennent des signifiants.

A la manière du simulacre, Salammbô vient en quelque sorte présenter cet imperceptible point de fusion et d'éclatement. Un point dont "Je" serait la représentation. Et si nous disons présenter, c'est qu'elle démontre très justement que ce "Je" n'a de référent qu'imaginaire. Par là, il ne faut surtout pas entendre qu'il ne répond d'aucune présence. Seulement, il ne peut plus être question de référent ou d'identité réelle, dans la mesure où c'est de la valeur d'un signifiant (ou de la fonction symbolique que ce "Je" peut assumer, de par sa position à l'égard d'un autre signifiant: Carthage, Melkarth, Mâtho, Tanit, par exemple) dont il est fondamentalement question.

C'est là toute la différence. Salammbô ne parle pas de Carthage comme d'une ville. Elle investit tout bonnement la représentation de mot CARTHAGE du signifiant qui l'indexe elle, à savoir le "je" masqué par le "tu". Cette considération n'est pas fortuite. Elle provient simplement de ce que Carthage n'a pas, dans la bouche de Salammbô, la valeur d'un lieu mais d'un sujet. Un sujet à qui elle s'adresse comme s'il s'agissait de l'une de ses doublures. D'une autre appellation recouverte par le "je".

Voilà aussi pourquoi il serait pertinent de la comparer au simulacre. Elle se donne pour le reflet, la signifiance du signifiant qui contremarque sa valeur de différence; de "reste" chu de la coupure qu'aura opéré l'Auteur de son univers. Une sorte de glissement que signale le retournement du "je" en "tu" (ce "tu"

dont nous ne pouvons en l'occurrence faire état, sans parler du rapport quasiment fétichiste qu'il semble trahir). C'est qu'il n'est pas sans rappeler les propriétés duurre, du masque et bien sûr de la métaphore. Car il signale la présence de quelque chose qui n'est pas là.

"Ah! Pauvre Carthage! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois..."

Le "tu" fait en principe référence à un sujet. Or Carthage n'est pas un sujet. Enfin pas réellement. Elle se trouve néanmoins valorisée comme tel, démontrant ainsi qu'une pure défaillance (d'ordre nécessairement réel) peut fort bien égaler tout autre objet de la perception, à condition, bien entendu, d'être indexée symboliquement. Cet ajout ou cet écart détruit sans doute à lui seul toute les thèses voulant qu'un rapport naturel lie intrinsèquement le signe à la chose, l'ordonnance symbolique à une quelconque entité réelle. Du moins, en dénoncera-t-il le caractère "déjà" résolument symbolique. Mais il s'agit là d'une toute autre histoire. Pour l'instant, concentrons-nous surtout sur cet écart introduit par le "tu". Sans prétendre en saisir toutes les nuances, nous croyons pouvoir affirmer qu'il présente quelque chose d'infiniment ambigu. Quelque chose qui a trait au drame d'un sujet qui ne sait pas de quelle fonction il est chargé.

Salammbô serait ce sujet, ce "Je" aliéné, captif d'un savoir dont il ne peut se rendre le maître. Et s'il faut s'en tenir au terme captif, c'est pour bien souligner le caractère "annihilant" de la chaîne qui l'emprisonne: celle de la filiation. De cette généalogie qui l'implique, l'annexe à d'autres représentants, témoignant

tout comme lui de la jouissance de l'Autre. Et Salammbô est bien l'un de ces maillons ignorant tout du procès de la jouissance qui l'aura produite.

C'est pourquoi Salammbô a tant besoin de l'autre, de Carthage en l'occurrence. Elle a besoin que quelqu'un ou quelque chose vienne se charger de représenter, autrement, ce savoir qui s'impose comme parole étrangère, sujet d'un autre signifiant. Le "tu" mis pour Carthage n'a aucune autre raison d'être. Aucune, sinon d'être d'emblée destiné à rater sa cible. A ne rejoindre personne, n'ayant personne à rejoindre.

Voilà pourquoi il importe de revenir à la valeur de ce "tu". Il apparaît comme la simple et pure révélation d'un manque. D'un manque objectalisé, auquel s'est substitué un objet imaginaire. Un objet qui ne vaut pour rien, qui ne valorise rien d'autre que le spectre, l'écho d'une question qui ne trouve aucune réponse.

Et c'est peut-être justement ce que Lacan veut dire lorsqu'il s'efforce de démontrer que le réel est troué. Il ne comporte tout simplement pas ce que le sujet vise à atteindre, à saisir: la cause de son désir. Cet élément fait "trou".

Il n'en va pas autrement pour Carthage. Elle est bien réelle, mais n'est pas ce à quoi Salammbô fait référence. C'est à couvrir qu'elle sert. À voiler l'absence du référent qui indexe son désir de femme: Le Phallus. Car c'est de cette puissance (la puissance phallique au sens lacanien du terme) dont elle a besoin pour accéder à la signification. Pour savoir ce qu'être femme veut dire.

Par là, il ne faut pas entendre que Carthage donne accès au phallus, mais qu'elle traduit la fonction intermédiaire de l'objet — c'est-à-dire de l'autre signifiant — dans la dynamique des rapports qui relient le sujet à l'Autre ou à la cause de son désir.

Cette dynamique n'est sans doute pas simple à comprendre. Or c'est encore la meilleure manière de démontrer que le "tu" témoigne de la nécessité qu'éprouve Salammbô de pallier au défaut qui détermine sa condition — représenter la puissance de l'Autre (Melkarth), le phallus (son référent) en moins — en s'identifiant à l'objet (Carthage) qui s'apparente le plus à ce référent inaccessible.

Mais revenons sans plus tarder au portrait de cette étrange rencontre, survenant entre Salammbô et les mercenaires. En le considérant sous l'angle des rapports que chaque nouveau fragment d'analyse révèle, nous pouvons effectivement entrevoir à quel point il importe d'en saisir les nuances.

C'est que ce "face à face", aussi bref soit-il, introduit l'essentiel des composantes qui fondent et alimentent — se transposant de tableau en tableau, de signifiant en signifiant — l'économie textuelle. Par composantes, il faut bien sûr entendre ce qui "étaye" chaque représentation (le signe), mais aussi la diversité des liens et des insistances qui conditionnent la circulation de la signifiance d'un signifiant vers l'autre.

Salammbô permet, sans contredit, d'en découvrir le principal ressort: la transposition. Car c'est dans l'ordre d'un mouvement typiquement

métaphorique que se compose et se recompose son image. Parce que cette "image" ou ce reflet d'elle-même se renouvelle chaque fois qu'elle entre dans le champ d'attraction d'un autre représentant (Carthage, Tanit, le zaïmph, Melkarth, Hamilcar, Mâtho...).

Et c'est ce qu'il faut retenir si l'on aspire à mieux comprendre ce qui fonde sa spécificité. Elle participe d'une dynamique qui l'entraîne à permute d'une position à une autre, dans l'attente de se voir délivrer une signifiance qui ne sera, de toute façon, jamais tout à fait la sienne.

Par là, il ne faut surtout pas entendre qu'elle ne serait "rien", n'aurait aucune "consistance", mais qu'elle incarne un personnage prisonnier de ses masques. Voué à ne jamais vraiment savoir de quel sujet il est la représentation; ignorant tout du procès qui aura précipité sa chute dans les "affres" du désir.

Or s'il se révèle primordial d'analyser le discours de Salammbô sous l'angle des fonctions, positions et correspondances symboliques (ainsi mises en valeur), c'est qu'il importe également de bien montrer qu'elle se trouve occuper, en contrepoint, la position que Melkarth représente justement dans le mythe: celle d'un point de rencontre et de scission entre le divin et l'humain.

C'est qu'elle n'est pas, au yeux des mercenaires, un sujet comme les autres. Car elle leur impose une ordonnance déterminant également leur position à l'égard de Carthage. L'ordonnance d'une société, d'une culture (enfin, d'un

univers), qu'ils ne connaissent pas, mais qui demeure pourtant la condition essentielle de leur acceptation, de leur reconnaissance sur le plan symbolique³³.

Et c'est ce que nous désirions faire ressortir. L'ambivalence que cette parole recouvre. Une parole trahissant l'incomplétude, l'instabilité du sujet qui l'énonce, mais qui (parce que dépositaire d'une loi, d'un savoir littéralement "inconvertible", insaisissable, intraduisible) signale la position fondamentale à laquelle il supplée dans l'imagination de ceux qui l'écoutent.

Son apparence, son portrait physique seul, pourrait sans doute correspondre à l'image qu'un homme se fait de la femme idéale. De La Femme telle qu'identifiée à l'objet du manque imaginaire — cet alter ego non seulement désiré, mais désirant. Or sa parole trahit néanmoins l'irréductible écart opposant l'ordre symbolique (auquel nous n'accédons qu'à condition de consentir à l'absence de cet objet, à en être castré) à la logique du fantasme qui tend plutôt à dénier cette absence.

Ce qu'il faut entendre par là, c'est que Salammbô (son apparition) témoigne d'un phénomène assez difficile à expliquer. Un peu comme si se produisait, au travers elle, une éclipse. L'occurrence de deux champs de force (l'imaginaire et le symbolique) ou de deux instances (l'Autre et l'autre) qui, se recouvrant, engendreraient une figure composite. Une entité plus métaphorique, plus

³³ Reconnaissance qui, notons-le, n'aura jamais réellement lieu; du moins "ailleurs" que dans le bref instant de cette rencontre, hallucinante, où Salammbô devient la représentation de ce fantasme.

évanescante que réelle, qui illustre fort bien ce dont le signifiant serait le véritable représentant.

Le représentant d'une rencontre entre l'intime et l'universel. Entre le tumulte des pulsions (ballotant l'être du désir aux besoins et vice versa) et l'impérieux silence de la lettre, décrétant sa sentence, son ordonnance: Tu n'assouviras ton désir que si tu deviens sujet. Tu ne seras reconnu, valorisé, qu'à condition d'accepter la privation et d'en transposer les tourments sous la barre d'un "Je" qui te représentera autrement.

Ces quelques considérations se révèlent donc nécessaires à l'approfondissement de notre compréhension. L'analyse ne vise d'ailleurs pas à reproduire du même, mais bien plutôt à faire ressortir ce qui oblige à en sortir: le désir d'y ajouter quelque chose qui vient de soi (une contresignature). La contremarque d'un "projet" (au sens de projection) du désir vers l'objet (le texte), représentant par excellence de l'insaisissable jouissance de la Création.

Est-il alors nécessaire d'ajouter que ce texte fascinerait beaucoup moins son lecteur s'il se limitait à l'observer uniquement comme le théâtre d'une reconstitution validée par de réels vestiges. Si le travail qu'il nous pousse à reprendre chaque fois que nous le côtoyons ne nous conduisait pas à le percevoir comme le portique d'une arène édifiée par le symbolique. Edifiée non pas sur les débris d'un site historique, mais par le trajet que la chaîne signifiante opère, dans notre imagination et grâce à laquelle l'horizon d'un univers mort (celui de Carthage en l'occurrence) renaît miraculeusement, transfiguré, telle une vision édénique dans le rêve d'un halluciné.

Il serait sans doute impossible de synthétiser, d'exprimer tout ce qui participe à l'élaboration de ce parcours d'analyse. Du reste, nous devons nous rassurer à l'idée qu'il s'inscrit dans l'ordre des effets qu'engendre la mouvance d'une trame mariant l'extrême précision à la parfaite évanescence (l'entrée en scène de Salammô illustre d'ailleurs fort bien comment s'opère cette forme de retournement, ce perpétuel passage du flou à la forme, de l'abstrait au figuratif).

Avant de clore ce chapitre, revenons donc brièvement à ce que son corps suggère. L'image qu'il projette combine d'abord, nous l'aurons vu, les trois grandes divisions de la nature; démarcation des règnes universellement reconnus et traités de manière à bien faire sentir le respect, pour ne pas dire le culte, qui leur est dû. Soulignons que s'y rajoute, par surcroît, le "tenant lieu" d'une influence qui, bien que prépondérante, se révèle encore moins saisissable. Celle de Tanit, Déesse de Carthage, représentante de l'éternelle mouvance d'un astre (la lune) vénéré à chacune de ses phases.

Le corps de Salammô constitue donc un univers en soi. Une sorte de microcosme répondant à une logique qui laisse présumer une approche cosmogonique de l'univers. C'est qu'elle forme, à elle seule, un système savamment structuré. Un "organisme" de parures au travers duquel se révèle l'interdépendance de tout ce qui le compose. Un complexe d'éléments qui (parce que disposés les uns par rapport aux autres sur les parties inférieures et supérieures du corps) reconstitue, à l'échelle humaine, une sorte d'anatomie topographique de l'univers.

Les pierres bigarrées évoquant les écailles de la murène, par exemple, sont disposées sur la poitrine, partie antérieure du thorax qui n'est pas sans rappeler — chez la femme — la fonction symbolique associée au signifiant mère. Les termes mer (que l'on pourrait dire sous-jacent au signifiant murène, lequel la représente de façon métonymique) et mère (position symbolique que toute femme peut occuper, dès le moment où son corps le signifie, par métaphore) ne sont bien sûr qu'homonymes et de surcroît absents du texte. Mais la conjonction des signifiants poitrine et murène réactive néanmoins le sens primitif d'une fonction identique: porter la vie, depuis ses origines, en son sein, en son contenu liquide.

Attention cependant. Introduire ce rapprochement n'implique nullement qu'il faille présumer que Salammbô est "enceinte", parce qu'elle aurait de la poitrine. Mais que l'occurrence des attributs marins et féminins remémorent suffisamment la liquidité (en ce qu'elle a de fécond et d'originel) pour que la portée d'une telle symbolique, aussi primitive soit-elle, puisse être jugée influente.

Et c'est pourquoi référer son apparence à une cosmogonie se révèle pertinent. Salammbô personnifie quelque chose qui la dépasse. Quelque chose de synthétique, d'organisé selon une logique comparable à celle de cet archétype universel: la Nature. Sa description forme d'ailleurs un véritable système de correspondance. Un réseau d'analogies très efficace (assuré, du moins, de son constant renouvellement) dû sans doute au fait qu'il se compose essentiellement d'éléments qui réfèrent tout autant aux cycles naturels qu'aux entités universelles.

Cette autre dimension (cet “au-delà” de l’objet comme le disait Lacan) se révèle au travers des multiples rapports assimilateurs dont son corps se trouve assujetti. Rapports d’identifications — notamment instaurés par l’élément comparatif “comme” — à l’issu desquels Salammbô n’est plus qu’un étalage de leurres, nous laissant (de même que les mercenaires) dans l’expectative d’une révélation: Qui est-elle ou qu’est-elle censée représenter avec, mais également sans son masque ?

Toutefois, quelque chose d’autre (ayant plus précisément trait à la portée d’une parole qui n’achoppe à aucune frontière) y concourt également. Avant d’y arriver, mentionnons cependant certaines considérations sur les effets générés par la description de Salammbô, effets qui ne se bornent pas aux formes, aux couleurs et aux textures suggérées par cette même description.

Il faut effectivement voir à quel point tous ces renvois (en ce qu’ils témoignent, dans l’ensemble, d’une incessante circulation) repoussent toujours un peu plus les limites de son étendue ou de son empire. Non point l’étendue que son corps occupe dans l’espace “réel” (les jardins en l’occurrence) mais dans tous ceux qui procèdent de son investissement dans notre imagination.

Entendons par là que Salammbô est présentée de manière à laisser transparaître la position qu’elle occupe dans l’imagination de tous ceux qui la perçoivent. Une position avant tout symbolique, puisqu’elle s’applique, nous le verrons, aux liens qui maintiennent chaque homme (ou mercenaire) divisé entre sa culture d’origine et l’origine d’une culture étrangère. Mais également

symbolique si l'on songe que son nom s'inscrit dans la filiation d'un autre. Le nom de celui qui, aux yeux de tous, représente la toute puissance de la loi: Barca.

Procédons par étapes. Nous venons de voir que le corps de Salammbô pouvait représenter une valeur cosmogonique, notamment en raison du fait qu'il combinait des représentants de tous les éléments naturels. Toutefois, nous n'avons pas fait allusion à la valeur cosmopolite qu'elle pouvait également prendre. C'était avant tout pour éviter de placer tous nos oeufs dans le même panier. Précisément parce qu'elle fait — cette valeur — directement allusion aux modalités des rapports qui relient, intrinsèquement, chaque mercenaire à cet autre, à la fois particulier et collectif, qu'est Salammbô.

Elle nous est d'abord, il est vrai, présentée comme un corps. Un corps en mouvement et d'apparence mouvante. Ce "polymorphisme" nous aura permis d'établir certaines correspondances entre sa représentation et celle de Carthage. Puis, par abstraction, entre sa fonction et celle du symbole. Or le texte nous démontre par la suite qu'il s'agit d'un corps qui parle. Donc d'un sujet. Mais d'un sujet qui, lui, demeure foncièrement inimitable, justement parce qu'il se distingue en s'exprimant dans des langues aussi diverses qu'inusitées.

Voilà ce dont il sera question dans le prochain chapitre. Non pas du "polyglottisme" en soi, mais de ce qui précisément conditionne ses "effet", ou, si l'on préfère, la diffusion d'une instance — le désir — qui transcende les limites de toutes les langues: le voile.

CHAPITRE II
D'UNE TRAME: L'AUTRE

Nous venons de voir qu'un rapport d'ordre structurel — ou "architectonique" — pouvait s'établir entre la représentation du corps de Salammbô et celle du paysage Carthaginois. Un lien notamment mis au compte du procès d'observation qu'intentait — sans nettement distinguer le sujet de l'objet — l'oeil présumément objectif de la narration. Un oeil qui, parce qu'il mettait l'emphase sur chaque détail plutôt que sur l'ensemble, nous confrontait, de surcroît, au paradoxe de ne jamais percevoir clairement les limites de tous les contours. De ne jamais savoir, en définitive, ce qui, de la mouvance ou de la fixité, prévalait vraiment.

Nous ne nous en serons pas tenu qu'à cela, bien sûr. Car l'analyse devait également nous permettre d'assimiler l'ambiguïté des effets générés par ce traitement de l'image, aux difficultés que nous rencontrons tous lorsque vient le moment de transmettre ce que l'on croit connaître — ou reconnaître — des objets qui s'imposent réellement. Car aucune signification, aucune définition ne nous autorise en somme à légiférer — pour soi comme pour d'autres — sur cette totalité que l'on nomme le Réel. Sans doute parce que notre seule manière de l'appréhender fut toujours de l'organiser, de lui donner un sens (sens auquel le réel ne se réduit jamais).

Sans vouloir s'engager prématurément dans cette voie (incontestablement parsemée d'embûches), il serait appréciable que l'on s'en tienne pour le moment à ceci: le sujet — quel que soit son point de vue — ne perçoit toujours le réel qu'au travers d'un écran. L'écran des signifiants qui, parce qu'ils le lui représentent selon une certaine ordonnance, l'en "éloignent".

Voilà idéalement ce à quoi *Corps à corps* devrait aboutir: au rapport d'interposition auquel le signifiant nous confronte. Rapport qu'il serait intéressant d'étudier davantage, puisqu'il n'est pas sans rappeler la singulière ligne de "démarcation" qu'introduit le zaïmph en qualité de trame. Mais avant d'y venir, expliquons d'abord ce qui devait nous inciter à différer l'analyse de ce voile.

D'une part, c'était pour éviter le confort un peu trop rassurant d'un parcours exclusivement centré sur son objet, au détriment de tout ce qui participe autrement de son incidence sur notre lecture. D'autre part, il paraissait primordial de bien faire ressortir le caractère réversible, insaisissable, des éléments qui composent l'œuvre dans son ensemble, afin de bien étayer ce qu'il est maintenant temps d'éclairer: le rapport "spéculaire" qu'entretiennent plus spécifiquement le zaïmph et la trame qui l'implique— créant ainsi une frontière imaginaire grâce à laquelle l'absence, le manque, la négativité peuvent être "présentés".

Aussi, paraissait-il nécessaire d'analyser d'abord la figure de Salammbô. Ne serait-ce que pour mieux saisir sur quelles bases ce rapprochement devait être abordé (les fondements d'un rapport essentiellement métaphorique en fait). Pourquoi? Mais parce que la description de Salammbô nous confronte au même insoluble problème que soulève, pour un observateur, la vision d'un corps voilé dont les contours s'évanouissent, apparaissent toujours déjà perdus. "Quelque chose" nous échappe, la dimension matérielle, physique, du corps entraperçu. D'ailleurs, plus Salammbô se rapproche, plus les détails de

ses parures se précisent, moins la différence entre le naturel et le factice se remarque. Un peu comme si l'apparence ne comportait aucun "revers". Comme si le support charnel n'existe pas.

En un certain sens, c'est comme si Salammbo personnifiait (à la différence du voile qui lui, par contre, l'"objectaliserait") la coupure, ou la limite, que l'ordonnance signifiante détermine dans l'imagination du sujet. Une sorte de frontière nous indiquant notamment "là" où la différence entre est en jeu. Cette différence (avec un "a") dont Derrida nous dit qu'elle n'est pas le simple représentant de toutes les différences, de tous les écarts qui résultent de la non-coïncidence entre la matérialité du référent et l'idéalité de son représentant, mais ce qui toujours déjà produit l'écartement: la "re-présentation".

Par là, il faut précisément pointer la "fixion"³⁴ du moment où "Je" fait la découverte de l'autre³⁵. Un moment qui, parce que "Je" le "re-produit" forcément autrement, ne réfère plus qu'à l'ordonnance des matériaux qui le composent. Jamais au réel. Et c'est sans doute ce qui nous incite à revenir à Salammbo. Car parler de son corps, de son incarnation, c'est toujours faire allusion à un effet de perte ou à l'impasse d'une ordonnance qui, au lieu de nous en rapprocher, semble nous en écarter. Une ordonnance qui fait voile en ce sens, crée un écart. Un écart semblable à celui où "Je" reste suspendu,

³⁴ "Fixion" sous-entend l'arrêt, la cristallisation du désir sur une image signifiante, récupérée par l'imagination.

³⁵ C'est-à-dire sa cristallisation en un point précis de la chaîne signifiante. La chaîne des signifiants qui (parce qu'elle produit une interférence, une coupure, entre l'antériorité de sa révélation et le présent indéfiniment différé de la "re-présentation") trahit toujours la nature fondamentalement fictive, imaginaire, de l'objet mis en cause.

perpétuellement "écartelé" entre une projection idéale de la réalité et ce qui ne cesse de la désordonner: le réel.

C'est un peu ambigu, mais souvenons-nous que Salammbô met l'"oeil" de l'homme en échec. Qu'elle le réduit à l'impuissance, à l'aveuglement. Un sentiment d'incomplétude que le lecteur peut également partager lorsqu'il se retrouve devant le texte. Devant l'économie d'une structure qui toujours ne lui impose que la représentation de choses absentes.

Et c'est pourquoi nous devons parler d'impuissance. Le lecteur, devant le texte, se trouve malgré lui prisonnier d'une impasse, car la seule manière de pallier à l'absence que représente la lettre, c'est encore de lui substituer d'autres représentants, dans un mouvement qui se prolonge sans fin, sans que "Je" ne sache jamais si ce faisant le sujet s'éloigne ou se rapproche de son objectif: saisir ce dont la lettre tient lieu. Ce qu'est, en d'autres mots, le défaut qu'elle signale, démontrant ainsi que "Je" ne contrôle pas tout. Que "Je" n'est peut-être pas l'Auteur, l'agent, la cause des impressions qui l'éprouvent... Qu'il y a de l'autre. Un autre "regard" qui le confronte à la privation, c'est-à-dire à son savoir à lui. Le savoir d'un point de vue que "Je" n'aura jamais et qui finalement s'impose à lui comme Autre.

S'il se révèle important d'apporter ces précisions, c'est qu'il semble possible d'analyser la représentation de Salammbô sous l'angle des rapports lecteur/texte. Justement parce que ce personnage introduit quelque chose qui la dépasse. La Toute-Puissance de cet Autre regard, qui scintille au-delà d'elle-même, comme derrière chacune des lettres qui parent le corps du texte. Ce

corps signifiant — c'est-à-dire de signifiants — tout aussi évanescents par ailleurs que sa chair de femme.

Voilà peut-être ce qui explique que Salammbô puisse fasciner autant. La représentation de son corps, de son évanescence, apparaît comme une sorte de "reflet" de la trame textuelle. Le reflet de son économie bien sûr, mais également de son étrange pouvoir de séduction. Parler du texte c'est d'ailleurs faire allusion à un "corps" qui, tout comme celui de Salammbô, ne cesse de se dérober. Un corps qui demeure perpétuellement en suspens entre la "matérialité" de la lettre et la nature foncièrement négative du signifiant. Une sorte d'état mitoyen qui, parce qu'il produit de l'interférence³⁶, rappelle également l'étrange division que le zaimph "concrétise".

Il n'est certes pas simple d'identifier tous les facteurs qui peuvent nous inciter à opérer un tel rapprochement. Toutefois, il paraît tout à fait légitime de présumer que l'image de Salammbô révèle bien quelque chose de capital sur le texte. Notamment parce que cette femme-voile catalyse l'essentiel des effets qu'indexent les signifiants "trame", "écran", "rideau". Non seulement parce qu'elle en est recouverte, mais parce que sa représentation s'interpose — trace une ligne de démarcation fictive — entre deux univers incompatibles.

L'intrusion de Salammbô pose, de surcroît, l'insoluble problème de sa valeur, de sa fonction. Son apparence, ses chants, sa voix évoquent tant de

³⁶ Interférence conditionnée par l'immixion dans notre imagination de l'Autre point de vue: le point de vue totalisant que "Je" désire, mais ne peut atteindre, celui d'où "Je" (sujet/lecteur) regarde (s'imaginant assister au spectacle que Salammbô offre aux mercenaires) et celui qu'ordonne la lettre: représentante d'une instance — celle de la Création — qui jamais ne dévoile son identité.

Et même si les mercenaires n'ont pas la chance de saisir la signification réelle des paroles de Salammbô, cet "au delà" demeure tout de même d'une importance capitale. Tanit et Melkarth ne leur inspirent peut-être pas le même respect, mais quelque chose pourtant confère à celle qu'ils regardent une puissance équivalente. Ce quelque chose, c'est sa voix. Sa voix de femme. Une voix qui — parce qu'elle s'articule (de surcroît) dans toutes les langues — l'élève au statut d'idole. Et pas de n'importe laquelle: de cette idole universelle qu'est La Femme. La Femme en tant qu'absolu, c'est-à-dire en tant que symbole de la privation et de la jouissance — symbole ambivalent conditionné par la souffrance du premier deuil. Par la perte de cet objet d'amour — la mère — qui, parce qu'il aura comblé bien plus que le besoin, inspire, une fois frappé d'interdiction, une nostalgie dont nul ne guérit jamais totalement.

Mais attention. Par là il ne faut surtout pas entendre que Salammbô serait comparable à l'image de la mère, mais plutôt qu'elle fascine les mercenaires à cause de sa voix: une voix qui à le pouvoir de ranimer le souvenir d'une jouissance dont ils sont tous privés. Le texte est d'ailleurs formel sur ce point. Ils ne l'écoutent pas pour comprendre, mais parce que résonne en sourdine, derrière chacune de ses paroles, l'écho d'une phonation disparue. Parce que sa voix, en somme, à le pouvoir d'évoquer "(...) *la douceur de sa patrie*"³⁹. Une "patrie" que nous devrions considérer en l'occurrence comme l'équivalent d'une "matrie".

³⁹ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 721.

C'est donc parce que Salammbô réintroduit la "négativité" sous tous ses aspects qu'il faut la comparer au voile. Elle est à la fois le représentant de l'Autre et le suppléant de cet objet petit "a" dont parlait Lacan. Une fonction complexe que le zaïmph devrait d'ailleurs nous permettre d'approfondir.

Pour en venir au fait, il faut toutefois revenir au texte. Et plus précisément à la scène où Mâtho, après qu'il eut dérobé le zaïmph, s'introduit, tel le spectre de l'idole dépouillée, dans la chambre de Salammbô. Pourquoi celle-là plutôt qu'une autre? Mais parce que cette rencontre c'est l'impossible. L'espace "pur" du jeu. D'un jeu de transposition infini grâce auquel nous découvrons comment le voile "opère". Jusqu'à quel point sa "mitoyenneté" influence l'échange. L'échange verbal, bien sûr, mais la permutation des rôles et des instances également.

"Qu'est-ce donc?" dit-elle.

Il répondit:

"C'est le voile de la Déesse !

— Le voile de la Déesse !" s'écria Salammbô. Et appuyée sur les deux poings, elle se penchait en dehors toute frémissante. Il reprit:

"J'ai été le chercher pour toi dans les profondeurs du sanctuaire ! Regarde !" Le zaïmph étincelait, tout couvert de rayons.

"T'en souviens-tu ? disait Mâtho. La nuit, tu apparaissais dans mes songes; mais je ne devinais pas l'ordre muet de tes yeux ! — Elle avançait un pied sur l'escabeau d'ébène. — Si j'avais compris, je serais accouru; j'aurais abandonné l'armée; je ne serais pas sorti de Carthage. Pour t'obéir, je descendrais par la grotte d'Hadrumète dans le royaume des Ombres... Pardonne ! c'était comme des montagnes qui pesaient sur mes jours; et pourtant quelque chose m'entraînait ! Je tâchais de venir jusqu'à toi ! Sans les Dieux, est-ce que jamais j'aurais osé !... Partons ! il faut me suivre ! ou, si tu ne veux pas, je vais rester. Que m'importe... Noie mon âme dans le souffle de ton haleine ! Que mes lèvres s'écrasent à baiser tes mains !

— Laisse-moi voir ! disait-elle. Plus près ! Plus près !"

L'aube se levait, et une couleur vineuse emplissait les feuilles de talc dans les murs. Salammbô s'appuyait en défaillant contre les coussins du lit.

“Je t'aime !” criait Mâtho.

Elle balbutia: “Donne-le !” Et ils se rapprochaient.

Elle s’avançait toujours, vêtue de sa simarre blanche qui traînait, avec ses grands yeux attachés sur le voile. Mâtho la contemplait, ébloui par les splendeurs de sa tête, et tendant vers elle le zaïmph, il allait l’envelopper dans une étreinte. Elle écartait les bras⁴⁰.

Mâtho ne se présente pas: il s’absente”. Tout comme Salammbô (dans le premier chapitre), il se “transpose” derrière la façade d’un représentant qui l’annule, le dépersonnalise. Et s’il faut insister pour dire qu’il l’annule, c’est que le voile de la Déesse ne recouvre/découvre rien de positif, de concret, d’identifiable. “Rien”, sinon la vacuité d’un espace censé préserver le mystère d’une origine impénétrable.

Pourtant c'est bien ce qui confère à Mâtho tout son “attrait”, tout son pouvoir de séduction. Le voile en fait un homme littéralement méconnaissable. Tel le Don Juan de Tirso De Molina il est, tout au plus, une ombre sans nom, un ravisseur⁴¹ sans visage profitant des ténèbres, du voile de la nuit, pour jouer du masque. Son audace pourrait sans aucun doute lui être fatale, mais comme tout bon séducteur, Mâtho sait demeurer attentif à la demande de l'autre. Du moins sait-il que sa chance, que sa réussite, repose essentiellement sur l'illusion qu'il devra générer. L'illusion d'être ce que l'autre réclame. D'être purement et simplement le “moyen”, pour celle qu'il convoite, d'atteindre la jouissance. De jouir sans concession.

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 781.

⁴¹ Celui qui, à la fois, dérobe et ensorcelle.

Prenant la place de l'idole, Mâtho découvre qu'il peut, à son tour, tirer profit de la vraisemblance. De ce qui ne s'incrit, selon Baudrillard, qu'au registre de la féminité. Il séduit Salammbô comme elle l'aura séduit, en misant sur la réversibilité des signes, en se donnant dans un mouvement rétractif. C'est-à-dire en offrant l'illusion d'être ce qu'il ne saurait posséder: la puissance de Tanit.

Mâtho fait ainsi preuve d'une certaine intelligence stratégique, qui ne s'était jusque-là jamais manifestée. Serait-ce le voile qui l'inspire ? Sans doute. Faute de pouvoir en saisir la magie, nous pouvons néanmoins observer qu'il use, en ce cas précis, d'une "arme" plus proprement féminine. Au lieu d'utiliser sa force brute, virile, physique (telle qu'exploitée dans le premier chapitre), il mise plutôt sur le charme, la force centripète que le zaïmph exerce sans qu'il ait besoin d'agir.

N'est-ce pas déconcertant ? Ce retournement radical a de quoi surprendre. C'est un peu comme si le zaïmph excitait en lui le désir d'exercer sur l'autre l'attraction de la féminité. De prendre au piège le désir de celle-là même qui l'aura dupé. Plus stupéfiant encore, cela fonctionne... avec une femme.

Qu'est-ce qui, de Mâtho, séduit alors Salammbô ? La question mérite d'être posée. Est-ce cette puissance virile, positive, masculine, exhibée dans le premier chapitre ? Cette puissance qui la faisait s'enflammer "(...) à la lueur des épées nues⁴²" ? Ou serait-ce plutôt ce jeu de cache-cache auquel il la convie, affublé comme un travesti ?

⁴² Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 721.

Chose certaine, cette scène nous démontre, une fois de plus, l'influence capitale du "flottement", du "vaporeux", de l' "incertitude" sur le désir. Un désir qui, autant pour l'homme que pour la femme, ne s'éveille que lorsqu'il y a du jeu. Par jeu, il faut bien sûr pointer le système de "règles" sur lequel se fonde la dynamique de leur échange (échange de nature nécessairement symbolique) mais aussi ce qui fait défaut, ce qui bâille dans l'articulation de la chaîne des signifiants qui les relie à ce "quelque chose" qui constitue la mise.

A première vue, l'enjeu paraît simple. Mâtho mise sur le zaïmph pour gagner l'amour de Salammbô. Il y parvient... à peu près. C'est du moins ce qui ressort si l'on prend en compte qu'elle réagit de manière à le laisser croire. Evidemment, Mâtho bluffe. Non seulement parce qu'il se sert d'une carte "truquée": "*Qu'est-ce ? C'est le voile de la Déesse !*", mais parce qu'il se donne à voir comme si c'était lui le maître du jeu. Comme si sa position privilégiée — sa fausse identité — lui garantissait la victoire. En apparence cela fonctionne. Salammbô semble ne pas le reconnaître. Or quelque chose incite pourtant à croire que cette dernière n'est peut-être pas si étrangère au subterfuge de son séducteur. Que cela l'arrange de jouer les dupes. Ce quelque chose, c'est la voix.

Ce détail peut sembler anodin, mais il prend toute son importance dès que l'on s'engage dans l'analyse du rapport qui se développe entre Mâtho et Salammbô. Que se produit-il en effet ? L'un et l'autre parlent manifestement, mais se parlent-ils vraiment ? Parviennent-ils, en d'autres mots, à se faire entendre l'un de l'autre; c'est-à-dire comme sujet d'une parole autre, d'une instance différente ? Il semble qu'à ce niveau quelque chose fait défaut... Qu'il y

a du jeu. Car la voix demeure, qu'on le veuille ou non, l'une des marques fondamentales de la différence sexuelle.

Récapitulons. Ils se font face, se parlent, mais sans véritablement s'entendre. C'est, à tout le moins, ce qu'il faut soutenir si l'on tient à ce que Salammbô demeure dupe des apparences. N'est-il pas dit que les Barbares et les Carthaginois ont besoin de traducteurs pour se comprendre ? On peut sans doute entendre sans forcément comprendre. Néanmoins, il paraît curieux — voire impossible — qu'une Carthaginoise puisse échanger, dialoguer, avec un homme (Lybien de surcroît) sans prendre conscience des différences à la fois sexuelles et culturelles qui l'en séparent. A moins bien sûr de dissimuler son savoir derrière le masque de l'ignorance.

Mais alors, qui des deux serait le plus dupe ? Mâtho, se croyant invisible, ou Salammbô jouant l'autruche ? Voilà une autre question qu'il serait préférable de laisser en suspens pour le moment. Car rien n'indique, à ce stade, que Salammbô sache qui se cache sous le zaïmph avant que Mâtho ne se trahisse (ou brise le jeu) en ouvrant les bras.

Et c'est pourquoi il importe de faire allusion à la voix. D'emblée elle nous permet de reconnaître qu'il y a du jeu. Qu'il y a "effet" de voile⁴³. D'une part parce que la voix ou sa non-reconnaissance trahit l'effacement (ou le déni) de la

⁴³ D'ailleurs à quoi la figure du voile peut-elle bien correspondre, si ce n'est au jeu : à la mise en jeu des signes dont le voile fait si justement ressortir le caractère ambigu, mouvant, réversible. Un jeu — celui de la signification — que nous ne contrôlons pas forcément, dont nous ne comprenons pas toujours les règles, mais qui, toujours déjà, nous implique.

différence sexuelle, de l'autre parce qu'elle devient ainsi l'indice le plus probant de la complicité des personnages entraînés par le jeu.

La voix nous fournit donc une clé. Elle révèle l'essence même du jeu. L'accord tacite, l'alliance, la réciprocité du goût, du désir, de l'un et de l'autre. Car si Mâtho parle sans se soucier que sa voix puisse le dénoncer (elle le trahit forcément), c'est qu'il sait pouvoir compter sur l'effet de voile, sur l'effet que le zaïmph peut avoir sur le désir de sa partenaire de jeu. C'est là — bien plus que l'objet ou la mise — ce qui conditionne l'échange. Or, si la voix de Mâtho nous permet de reconnaître qu'il y a bien jeu, c'est pourtant la voix de Salammbô qui nous en donne la certitude.

Que dit Salammbô, en effet, pour lui signifier sa complicité ? Rien précisément. Rien si ce n'est ce qu'il venait de dire: "*Il répondit: "C'est le voile de la Déesse!"*. À quoi elle répond à son tour: "*le voile de la Déesse !*". Cette fois encore elle mime, ajuste sa "flûte" pour reproduire la même sonorité que celle de Mâtho. Pour dire, tel que Lacan l'aura exprimé: "*(...) tu es mon maître... Tu es celui qui me suivras⁴⁴*". L'ombre de ton (mon) propre désir. Enfin, pour dire oui ! Cette interprétation, aussi audacieuse soit-elle, prend tout son sens si l'on s'efforce d'être un tant soit peu attentif à ce qu'offre le texte.

Quelque chose, dans cette scène, signale effectivement qu'il y a jeu. Ce quelque chose, c'est la voix. Même s'il n'est pas explicitement dit à quelles règles doivent se plier les partenaires, on s'aperçoit rapidement du danger qui menace celui qui n'en tient plus suffisamment compte. C'est du moins ce que

⁴⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre III: Les psychoses*, p. 307.

Mâtho sera forcé de comprendre à l'issue de l'entretien, au moment même où il se dépouille du zaïmph sacré.

A cet instant précis, la magie tombe. L'atmosphère quasi onirique de la scène se transforme en véritable cauchemar. Salammbô, qui persistait jusqu'alors à ne pas entendre la voix de la "différence" (bien que la comprendre, la décoder ne lui caus t aucun problème) crie sa rage de ne se voir offrir qu'un corps d'homme. Les "*Donne-le ! Laisse-moi voir ! Plus près ! plus près !*" deviennent, inversement, "*Arrière, sacril ge !*". Comme si la véritable profanation consistait non pas à s'être revêtu, mais bien à s'être dépouillé du manteau de Tanit.

Voilà ce qu'il faut essentiellement retenir de cette scène. C'est peut-être moins pour avoir dérobé le zaïmph, que parce qu'il viole la règle du jeu — du jeu de la séduction — que Salammbô rejette M tho. Car la nudité, la vérité, fait mal. Elle coupe, elle "castre". Et c'est aussi pourquoi il se révèle si important de mettre l'emphase sur l'incidence du voile dans la dynamique du jeu ou de l'échange. Tant que l'incertitude persiste (tant que la question du besoin de nature plus strictement sexuel n'intervient pas) tout peut se passer comme si la différence, l'altérité, n'existe pas.

Dès lors, que peut-on retenir de tout ceci ? Principalement que l'entretien n'a lieu que parce qu'il y a du voile. Que parce que l'imprécision, l'alternance présence/absence, clarté/obscurité (soit tout ce que le zaïmph représente métaphoriquement) joue en faveur du désir et des fantasmes. Car le voilement, sous tous ses aspects, estompe suffisamment les marques de l'altérité pour

raviver l'espoir de retrouver la cause de l'incomplétude et du désir: l'objet petit "a".

C'est du moins ce que le texte fait ressortir. Salammbô ne perçoit pas Mâtho comme l'homme qu'il est, mais comme celui qui "porte" ce qui devrait lui permettre d'atteindre ce qu'elle désire: l'Autre point de vue. La jouissance d'être à la place de Tanit. A la place du représentant qui ne cesse de la renvoyer à son ignorance.

Car Salammbô n'est pas qu'une femme. Elle est essentiellement un signifiant. Un signifiant en attente de se voir délivrer sa valeur, son statut de sujet. Cette valeur, Salammbô ne peut pourtant pas se l'octroyer toute seule. Elle doit, en quelque sorte, la recevoir d'un autre représentant. De ce grand Autre qui, en l'occurrence, ne sera pas représenté par Tanit, mais bien par Mâtho.

Cela peut paraître complexe, mais souvenons-nous simplement que Mâtho, s'interposant entre elle et Tanit (cette mystérieuse puissance supposée lui délivrer sa fonction) lui révèle la position qui répond le mieux de sa spécificité. Car il lui dit, ni plus ni moins, qu'elle est La femme qu'il désire. Que Tanit et elle ne sont donc pas dissociables. Qu'elles sont les deux faces d'une seule et même pièce, alternativement signifiant et signifié de tous les signes répondant de l'absolue puissance du principe féminin.

Cela se comprend d'autant mieux à la lumière d'une autre scène. Soit celle où Mâtho et Salammbô se retrouvent à nouveau, dans l'épisode *Sous la tente*.

C'est un long passage, mais comme chaque détail importe, il serait souhaitable d'aller relire les pages 886 à 890 de l'édition de la Pléiade. Nous nous contenterons ici de quelques extraits.

"Qui t'amène ? pourquoi viens-tu ?"

Elle répondit en montrant le zaïmph:

"Pour le prendre !" et de l'autre main elle arracha les voiles de sa tête. Il se recula, les coudes en arrière, béant presque terrifié. (p. 886)
(...)

Mais comment se trouvait-elle près de lui, dans sa tente, à sa discréction ? (...) Elle n'était pas venue pour le zaïmph? (p. 887)
(...)

Les narines battantes, les dents serrées, elle continuait:

"Comme si ce n'était pas assez de ton sacrilège, tu es venu chez moi, dans mon sommeil, tout couvert du zaïmph ! Tes paroles, je ne les ai pas comprises; mais je voyais bien que tu voulais m'entraîner vers quelque chose d'épouvantable, au fond d'un abîme."

Mâtho en se tordant les bras, s'écria:

"Non ! non ! c'était pour te le donner ! pour te le rendre ! Il me semblait que la Déesse avait laissé son vêtement pour toi, et qu'il t'appartenait ! Dans son temple ou dans ta maison, qu'importe ? n'es-tu pas toute-puissante, immaculée, radieuse et belle comme Tanit !"

Et avec un regard plein d'une adoration infinie:

"A moins, peut-être, que tu ne sois Tanit ?

— Moi Tanit !" se disait Salammbô.

Ils ne parlaient plus. Le tonnerre au loin roulait. Des moutons bêlaient, effrayés par l'orage.

"Oh ! approche ! reprit-il, approche ! ne crains rien !(...)⁴⁵ ! (p. 888)

Dans l'esprit de Mâtho, Salammbô et Tanit se superposent manifestement.

Disons même qu'elles se substituent l'une à l'autre, comme les deux surfaces d'une seule et même pièce. Une pièce qui pivote alternativement, ne laissant toujours entrevoir qu'une face à la fois, l'apparition de l'une impliquant chaque fois la disparition de l'autre.

⁴⁵ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, pp.886-888.

Ce qui doit ressortir de cet exemple, c'est que la fascination qu'exerce Salammbô provient en grande partie de son apparence réversibilité. De l'attraction que parvient à exercer sur Mâtho, la surface illisible, indéchiffrable, des signes qui valorisent la femme qu'il convoite. Voilà ce qu'il s'agit maintenant de rendre bien évident.

Dans l'épisode *Sous la tente*, Mâtho se défend d'avoir volé le zaïmph, prétextant son intention de le remettre à sa place. C'était, dira-t-il: “*(...) pour te le donner ! pour te le rendre ! Il me semblait que la Déesse avait laissé son vêtement pour toi, et qu'il t'appartenait ! Dans son temple ou dans ta maison, qu'importe ?*”.

A suivre son raisonnement, le sacrilège répondait donc à une logique précise mais incomprise, du moins incompatible avec celle de Spendius. Mâtho n'aspirait pas garder le zaïmph par devers-lui, mais bien à le “rendre”, ou encore à le retourner à celle qui, dans son imagination, occupait sans doute la position du possesseur. Pour que le mystère de la “perte” du zaïmph trouve finalement une solution.

Ce que Mâtho ne dit toutefois pas, c'est que cette finalité en recouvre une autre. Que son intention était bien de le donner à Salammbô, mais dans un but qu'il n'exprime pas clairement. Un but qui devient néanmoins plus manifeste si l'on s'attarde à l'une des “fonctions” dont le zaïmph se trouve investi dans l'épisode *Tanit*. S'il importe de faire retour à ce passage, c'est qu'il n'assume pas tout à fait le même rôle lors du deuxième tête à tête. Nous verrons un peu

plus tard pourquoi. Pour l'instant, reportons-nous à la scène du premier entretien.

Nous y avons effectivement constaté que Mâtho, contrairement à ce que l'on peut croire, n'use pas du zaïmph comme d'un simple vêtement. Il s'en recouvre, bien sûr, mais dans le but bien précis de faire passer sa demande. Une demande d'amour, de reconnaissance, reformulée ou inversée; c'est-à-dire ordonnée de manière à ce que l'autre ne perçoive que ce qu'il s'engage à donner en échange. Il ne dit pas aime-moi, mais je t'aime ! Comme si l'instance, la demande, devait rester sous le sceau du secret; ou mieux, demeurer à l'état de cryptogramme à l'endos de ce qui, en l'occurrence, représente l'objet du don: le zaïmph.

Ce constat n'est peut-être pas une révélation. Seulement il importe d'en faire état, ne serait-ce que pour se remémorer les règles qui prévalent dans la dynamique des rapports amoureux, dynamique où le don devient le représentant de la demande, où tous les signes deviennent réversibles.

Et c'est précisément ce qui doit nous inciter à nous questionner sur le rôle ou la fonction du zaïmph. Car sur quoi son pouvoir de fascination peut-il bien reposer si ce n'est sur l'énergie du désir qu'il permet justement de faire circuler? Précisément parce que le zaïmph se conforme à la logique du désir, du moment où il devient simultanément objet du don et représentant de la demande.

A première vue, le zaïmph semble surtout couvrir, mais c'est vraiment en qualité de révélateur qu'il opère. En révélateur d'une logique liée aux règles de

la séduction. Un jeu de pouvoir sans doute moins saisissable que celui de Spendius (pour qui le zaïmph n'est qu'un "otage", un moyen d'atteindre la suprématie) mais bien plus fascinant, si l'on considère qu'il divulgue l'ambiguïté des liens qui relient Mâtho et Salammbô. Des liens tissés de signes qui demeurent, qu'on le veuille ou non, foncièrement réversibles.

C'est donc à suivre les déplacements, les retournements, que certains signifiants opèrent d'un tableau à l'autre, qu'on arrive à mieux cibler les modalités de ce jeu indéniablement complexe. Et le zaïmph est manifestement l'un de ces signifiants. Un signifiant capital, essentiel à la compréhension des phénomènes qui conditionnent la circulation de la signifiance au sein de l'oeuvre. Car il est le miroir, la doublure de cette circulation. Voire même une parfaite représentation de tout ce que la métaphore laisse entrapercevoir de son travail. Quelque chose de vague, d'insaisissable, de flou. Quelque chose qui adopte vraiment l'apparence du voile. Une apparence qui, simultanément, cache et divulgue une présence étrangère. Un espace interdit. L'espace du manque. Du point de vue que nul ne peut prendre.

D'ailleurs quelle position le zaïmph permet-il à Mâtho d'occuper, sinon celle que Tanit et Salammbô se partagent dans son imagination ? Une position que Mâtho soutient leur être dévolue, mais qu'il ne s'empêche toutefois pas d'investir à son tour. Car c'est tout couvert du zaïmph qu'il se présente à Salammbô, s'octroyant ainsi le droit d'occuper cette place que personne n'ose prendre: la place du grand Autre, du représentant sans représentation, de la parole sans sujet. Pourquoi ? Pour s'entendre dire je t'aime. Pour se voir donner ce qu'il désire recevoir. Non pas de Salammbô, mais de cette voix

impersonnelle, méconnaissable, dont il décline toute responsabilité. Ce n'est pas moi ! C'est le voile de la Déesse ! La voix de l'au-delà ! Second souffle, divine providence, surgissant d'on ne sait où, et qui le sauve. Sauve Mâtho d'avoir à répondre de la différence et des limites de son identité.

Mâtho, du reste, est-il vraiment en mesure de dire qui il est ? Ce qu'il doit revendiquer ? Le masculin est-il un genre pur... immuable ? Et lui, le mercenaire, peut-il toujours s'en convaincre, sachant qu'il n'est plus devancé par ses armes, percevant bien que son apparence n'inspire plus l'horreur de la guerre... S'apercevant, en somme, que sa propre voix lui échappe, passant du registre de la revendication, de la virilité, à celui de l'amour, de l'abandon, de la fémininité: Je t'aime !

Voilà aussi pourquoi le voile se rapproche du travail de la métaphore. Tous deux suppriment le rapport prédicatif qui restreint le sujet aux seuls attributs de son genre et de son espèce, révélant du coup la fragilité de la cloison qui le retient soit du côté pile, soit du côté face, de la réalité subjective. La réalité de sa division, de son incomplétude. "Je" sera soit un homme — face — soit une femme — pile — jamais les deux.

Le passage de Mâtho de l'avant à l'arrière du voile constitue donc un moment charnière. Car son expérience en dit long sur le travail de la métaphore. Disons même que cette expérience serait, en elle-même, une métaphore de la transposition. Du mouvement qui conditionne la prise en charge de la signification — de son identité subjective en l'occurrence — par un autre signifiant.

Il suffit d'ailleurs de se référer à la description faite de Mâtho dans *Le Festin* pour s'en convaincre. Pour comprendre que le zaïmph le transforme, le transpose. Qu'il en fait une sorte de transfuge, de déserteur au regard de la Nature ou de la Loi fondée sur la différence sexuelle. Pourquoi ? Parce que Mâtho ne se contente pas de déplacer le zaïmph, mais se pare du voile. Endosse l' "armure" de la femme, commettant, en cela, une sorte de sacrilège à l'endroit de sa "caste", de sa condition d'homme, de sa virilité.

Et c'est sans doute ce qui donne à la scène son caractère exceptionnel. Mâtho passe dans le camp adverse, du côté de la féminité, en douce, sous le couvert de la nuit (comme Don Juan sous son masque). L'idée de voler le zaïmph ne lui plaît sans doute guère, mais soulignons que Mâtho n'hésite pas à tirer profit de son pouvoir, de son attraction.

Ce que semble ignorer Mâtho, pourtant, c'est que son propre déplacement en implique un autre: celui de Salammbô. Car si l'on admet que le zaïmph lui concède le privilège de voir comme une femme (c'est-à-dire du point de vue qui lui est généralement exclusif), on ne peut négligemment omettre le sort qu'il réserve à celle qu'il observe, par contrecoup. Précisément celui qu'auront subi tous les hommes envoûtés par la prestation de Salammbô dans les jardins: l'aveuglement.

Par là il ne faut pas entendre que Salammbô devient un homme, mais que Mâtho l'oblige à le regarder comme il la regardait dans le premier chapitre:

comme un aveugle, celui qui ne sait jamais très bien à qui il a affaire... Et qui doit en assumer les frais: pâtir de son ignorance.

A l'instar de Mâtho, Salammbô est donc ici amenée à subir les affres du désir. De cette subtile tyrannie qu'exercent tous ceux qui, tout comme elle, savent tirer profit de ne jamais se révéler entièrement. De toujours demeurer au-delà ou en-deçà de la vérité. De l'autre côté de la signification, sur la surface obscure du signe, au revers du sens.

On voit ainsi pourquoi le déplacement de Mâtho en impliquait un autre. Il renvoie Salammbô devant le voile. A cette place qu'il aura désertée dans l'espoir, sans doute, de s'en rapprocher. Et c'est aussi ce qui confère à la scène une dimension tragique. Mâtho croit naïvement pouvoir obtenir satisfaction, c'est-à-dire plaire à Salammbô, or il semble ne pas se rendre compte que l'"arme" qu'il utilise pour y parvenir se retourne contre lui. Que le zaïmph, en d'autres mots, l'annule, le coupe de sa fonction, de son identité d'homme. Car le zaïmph en fait une sorte de réplique de Schahabirim, un être sacrifié, aliéné de sa puissance, c'est-à-dire incapable de se prévaloir de son désir comme un homme. Précisément parce que Mâtho vient prendre la place d'un "trou", d'une case vide, ou mieux, d'une caisse de résonnance: Tanit⁴⁶.

Que devons-nous retenir en somme ? Principalement que Tanit est la représentante de la permutabilité. Du mouvement (de l'alternance

⁴⁶ Tanit, ce signifiant filigrané de règles, de rites secrets, qui, se condensant, recompose cette vague entité impersonnelle que le zaïmph féminise et que Mâtho parachève en lui substituant notamment les traits de Salammbô.

présence/absence) grâce auquel nous reconnaissions les effets caractéristiques de la métaphore. Car à quoi peut bien renvoyer le nom de Tanit si ce n'est à la circulation des signes, au retournement des signifiants en signifiés, enfin à tout ce qui s'articule au revers de ce manteau qui n'appartient à personne ?

Mais peut-être devrions-nous dire qu'il appartient à "personne", considérant que "personne" peut inversement désigner n'importe qui. Précisément parce que l'absence n'est jamais "pure". Qu'elle se trouve toujours personnifiée, "objectalisée" dans l'imagination du sujet. N'est-ce pas ce que Mâtho nous aide à comprendre?

En effet, à quoi la vénération de Mâtho pour Tanit peut-elle bien tenir, sachant qu'il ne partage pas les mêmes valeurs culturelles que les Carthaginois? Peut-être à ce qu'il situe Tanit par rapport à l'apparition/disparition de Salammbô, cette femme-voile qui se dérobe toujours au moment même où il croit la saisir. Une femme dont Mâtho devient chaque nuit l'esclave, faute de ne savoir conjurer l'angoisse que sa fascinante apparition ranime. L'angoisse du "trou" que sa disparition aura laissé et auquel son souvenir le renvoie de manière obsédante:

(...) C'est une colère des Dieux ! la fille d'Hamilcar me poursuit ! J'en ai peur, Spendius !" (...)

" Parle-moi ! je suis malade ! je veux guérir ! j'ai tout essayé ! Mais toi, tu sais peut-être des Dieux plus forts ou quelque invocation irrésistible ?

- Pour quoi faire ?" demanda Spendius.

Il répondit, en se frappant la tête avec ses deux poings:

" Pour m'en débarrasser !" (...) 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 est un songe ! "⁴⁷

Et c'est sans doute parce que Tanit fait également trou. Parce que le zaïmph confronte une fois de plus Mâtho au manque (à cette prépondérance du vide et de l'absence qui le hante, nuit après nuit, sous les traits de Salammbô) que ce rapprochement devient possible et justifiable. Justifiable du fait que Mâtho se défend aussi d'avoir volé le zaïmph. "C'était pour te le rendre", dira-t-il. Pour que tu comprennes bien — Salammbô — que le revers du voile sacré, le divin "trou" que tu nommes Tanit et duquel tu attends qu'il te révèle qui tu es, c'est toi. "Toi" l'image qui me représente ce que je n'ai pas, ce que je ne suis pas... Là où "Je" n'est que pure absence.

La figure du zaïmph nous oblige sans doute à emprunter des chemins bien compliqués. Toutefois c'est en s'y engageant que l'on découvre à quel point l'étude de ses déplacements se rapproche du travail de la métaphore et de la métonymie. De ces deux procédés qui non seulement conditionnent l'émergence de la "re-présentation", mais également la mise en rapport des scènes et des chapitres qui s'organisent grâce à leur efficacité.

D'ailleurs, s'il devient possible d'associer l'angoisse nocturne de Mâtho⁴⁸ à la vacuité du saint "manteau", c'est que le revers du voile représente (pour lui comme pour quiconque) la même menace. Une menace d'annihilation. Car le zaïmph est un tissu "absorbant". Un tissu qui pompe littéralement l'identité de

⁴⁷ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 735.

⁴⁸ C'est-à-dire sa cause: la hantise de l'effacement, de l'éradication définitive, à l'arrière-plan de son représentant: Salammbô.

celui (ou celle) qui se risque à se glisser derrière. Pourquoi ? Mais parce que le zaïmph "coupe" le sujet de ce qu'il y a de plus précieux : le regard de l'autre. Ce regard de reconnaissance qui, en quelque sorte, contremarque la somme des références sur lesquelles s'étayent notre principe de réalité : les "marques" de la différence sexuelle, repères de l'identité subjective.

N'est-ce pas justement ce que Mâtho démontre en passant de l'avant à l'arrière du zaïmph ? Son expérience ne divulgue-t-elle pas quelque chose de vraiment fondamental ? Elle nous initie du moins au travail de la "dépersonnalisation", de la négativité. Car venir prendre la place de Tanit implique un bien grand sacrifice. Le sacrifice de soi, de sa voix, de sa fonction de sujet...

Qu'est-ce à dire alors ? Sans doute qu'il ne suffit pas de connaître l'histoire, de suivre la diégèse, pour saisir ce qui génère la somme des impressions sur lesquelles l'interprétation se fonde. Nombre de ces impressions se révèlent souvent d'excellents points de repères, mais encore faut-il justifier leur pertinence. Comment ? En les réassignant justement à la place que l'ordonnance textuelle leur réserve.

Mais attention toutefois. Par là il ne faut surtout pas croire que ces mêmes impressions doivent se trouver déjà inscrites ou signifiées à l'intérieur du livre, mais qu'elles y prennent forcément leur place au cours de la lecture. Et s'il faut insister sur le sens de leur place, c'est pour que l'on saisisse bien à quel point il importe de les raccorder à ce qui, des matériaux du texte, les motivent.

La grande majorité des impressions que ce texte génère sur le lecteur tiennent, on l'aura sans doute constaté, à l'effet de mouvance que produit le voile, en s'interposant entre l'oeil de l'observateur et la "forme" observée. Or si la figure du zaïmph se révèle un bon moyen d'exemplifier cette impression, c'est que le voile nous permet aussi d'introduire et d'analyser tout ce qui, par "entremise", écarte le sujet de sa visée: le réel. Tout ce par quoi, en d'autres termes, le sujet tente de saisir ce qui l'éloigne du réel: l'économie symbolique.

Le zaïmph nous initie donc aux règles d'un jeu parfois bien dangereux, celui de la séduction. Toutefois, nous devons reconnaître en Mâtho un guide. Son initiation est la nôtre. Et grâce à lui, nous en découvrons les limites comme les possibilités.

A l'issue de l'épisode *Tanit*, Mâtho accuse bien sûr une perte considérable. Mais ce n'est que partie remise. Simplement parviendra-t-il, malgré son lamentable échec, à montrer qu'il est aussi des avantages à savoir bien jouer ses cartes.

La survenue de Salammbô, dans l'épisode *Sous la tente*, confronte effectivement Mâtho à une situation semblable, quoiqu'inversée. Cette fois c'est Salammbô qui se présente à lui sous l'apparence d'un transfuge. Et comme lors de leur précédente rencontre, elle lui demande le zaïmph. Mâtho ne commet cependant pas la même erreur. Il ne donne pas à Salammbô ce qu'elle dit vouloir, mais ce qui doit précisément lui être offert pour que son regard se transpose sur lui. Pour que la demande de Salammbô parvienne à son adresse.

L'objet de ce don, c'est la place de Tanit. "À moins, peut-être, que tu ne sois Tanit !"⁴⁹

Cette phrase n'est pas la simple réplique d'un homme confus, c'est la "formule magique", la carte victorieuse qui redonne à Mâtho sa mise. Qui permet en quelque sorte au mercenaire de recouvrer sa place — celle du désirant — mais en ayant cette fois-ci fait un gain: celui d'être promu, comme il le souhaitait, au rang des "désirés". Mâtho répond juste. C'est-à-dire justement ce qu'il fallait pour que le regard de Salammbô se détache du zaïmph. Il lui dit qu'elle aura pris, à ses yeux, le statut qu'elle convoitait secrètement; donc qu'il a ce qu'il lui faut. C'est-à-dire ce qui lui manque: le moyen (le regard de l'Amour) de la faire accéder à la jouissance. Non pas la jouissance d'être Tanit mais d'être La Femme, c'est-à-dire celle qui détient le pouvoir exclusif — la Toute-Puissance — de commander le désir de l'homme. De le rendre dévot.

Nous aurions sans doute pu justifier ce rapprochement autrement. En nous appuyant notamment sur le rapport plus strictement logique que le zaïmph permet d'inférer. De fait, comment, en définitive, espérer saisir ce qui conditionne la jonction Tanit/Salammbô si l'on néglige de tenir compte de la dimension purement "matérielle" du zaïmph ?

Car le zaïmph n'est qu'un voile, et son caractère "sacral" n'enlève rien au fait qu'il soit toujours déjà lié (de façon métonymique et métaphorique) à l'idée que l'on se fait de la féminité, et , partant, de la virginité (voile/hymen). A

⁴⁹ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 888.

l'idée que Mâtho, à tout le moins, aura pu concevoir de la femme, pour avoir observé Salammbô, toute couverte de voiles, dans les jardins.

Supposer l'existence d'un lien de nature métonymique entre le zaïmph et Salammbô se révèle sans doute pertinent, mais encore faut-il préciser ce qui l'ordonne. Or, pour le découvrir, il n'y a qu'un seul moyen: se concentrer sur le travail de nature métaphorique qui conditionne la transposition du zaïmph d'un lieu à un autre de la chaîne signifiante, à la place de la femme. Mais de La Femme en tant que repère inexistant, en tant que principe de "désertion". Car le zaïmph n'est somme toute la parure de personne — ou plus précisément de la personne qui n'existe que comme défaut.

C'est donc cette "pure" défaillance qui — parce qu'on ne peut tout simplement jamais l'induire sans le support d'une image — incite à effectuer un rapprochement entre Salammbô et Tanit. Entre Salammbô et ce qui représente, de façon métaphorique, l'attraction qu'exerce sur Mâtho l'imperceptible puissance de la féminité.

Voilà ce qui expliquerait encore mieux le fait que Mâtho veuille lui rendre le zaïmph. Le voile sacré le renvoie tout bonnement au "trou", au manque, à la précarité du ou des fondements qui supportent à grande peine sa propre représentation du corps de Salammbô. Du corps de celle qui occupe, dans son imagination, la place de La Femme. De cet absolu principe, toujours défaillant, mais parfaitement bien représenté par Tanit: celle qui n'est jamais présente au lieu où l'on croit la trouver.

Nous pouvons ainsi percevoir à quel point il importe d'analyser les deux rencontres. Ne serait-ce que pour mieux comprendre sur quelles règles repose la dynamique du jeu auquel nos deux partenaires se livrent par l'entremise du voile. Car le zaïmph relance un jeu d'inversion ou de transposition duquel se dégage la nette impression que chaque chapitre participe à l'édification d'un vaste dispositif de miroirs.

Récapitulons. Dans l'épisode Tanit, Mâtho s'introduit chez Salammbô couvert du zaïmph, agissant, d'une certaine façon, comme un déserteur au regard d'une loi (la loi des sexes) dont nul ne transgresse les règles sans conséquences. Mâtho n'a pourtant pas le choix. Du moins sait-il combien il est risqué, pour un homme de sa condition, d'approcher Salammbô. Et c'est sans doute ce qui le motive à s'effacer, à justifier son propre désir par le désir de l'autre: "*J'ai pris le zaïmph parce que tu me l'avais demandé*". Pour répondre, en somme, à "(...) l'ordre muet de tes yeux"⁵⁰.

Bref, nous pouvons dire, à l'issue de l'épisode "Tanit", que Mâtho use du zaïmph comme d'une seconde peau, la peau de La Femme que Salammbô désire être (un moyen somme toute bien astucieux d'effacer aux limites du possible les marques trop évidentes de la différence sexuelle).

Dans l'épisode *Sous la tente*, c'est un peu le même phénomène qui se reproduit mais à l'inverse. Cette fois c'est Salammbô qui s'introduit chez Mâtho sous l'apparence d'un transfuge. L'idée de passer dans le camp adverse s'y trouve, en l'occurrence, clairement explicitée. Le portrait du déserteur y est

⁵⁰ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 780.

peut-être dépeint de façon différente, mais réactive néanmoins le même procès. Salammbô transgresse elle aussi la loi. Elle commet le "sacrilège" d'inverser l'ordre naturel des choses, reniant en quelque sorte sa fonction, ses repères identitaires, dans le but de se rendre méconnaissable. Elle se fait passer pour ce qu'elle n'est pas: un homme.

Tour à tour Mâtho et Salammbô seront donc contraints de s'effacer. De dénier leur identité pour advenir là où "Je" ne veut rien dire. Et c'est essentiellement ce qu'il faut retenir pour saisir ce qui fondamentalement conditionne l'effet de reprise.

A l'instar de Mâtho, Salammbô se glisse, se transpose derrière la façade d'un autre représentant, devenant pour ainsi dire le reflet, la doublure, l'écho d'une demande qui n'est pas la sienne. Pourquoi? Simplement pour que l'autre réagisse bien, c'est-à-dire, comme un aveugle.

Tout comme dans le chapitre *Tanit* la question de l'identité ressurgit... Pour se voir de nouveau contournée. Chose plus surprenante encore, Salammbô donne à Mâtho (du lieu "invisible" qu'elle occupe à son tour pour son partenaire aveuglé) une réponse semblable à celle qu'il lui avait donnée lorsqu'elle l'avait questionné sur son intrusion dans sa chambre. À "Qui es-tu ? Qui t'amène ? Pourquoi viens-tu ?", elle montre le zaïmph. Elle ne dit rien, mais à quoi bon répéter ce qui résonne encore à nos oreilles: "C'est le voile de la Déesse". Le voile que Salammbô vient précisément récupérer, comme pour parachever le scénario d'une négociation brusquement interrompue. Pour prendre finalement la "place" que Mâtho lui avait promise.

L'écart temporel qui sépare les chapitres *Tanit* et *Sous la tente* tend de ce fait à s'abolir. Grâce à une astuce semblable⁵¹ Salammbô aura tout simplement relancé la mise. Un peu comme si le jeu n'avait jamais vraiment été suspendu, comme si les deux rencontres ne devaient finalement former qu'un seul et même entretien. N'entendons pas qu'il faille confondre les deux scènes, mais que l'ordonnance de la trame textuelle met suffisamment l'emphase sur la réciprocité pour nous inciter à opérer cette jonction.

Observons simplement la réaction de Mâtho qui perçoit soudainement à quelle sorte de transfuge il a affaire: "*Il se recula, les coudes en arrière, béant, presque terrifié.*"⁵² N'est-ce pas une réaction semblable à celle qu'aura eu Salammbô apercevant le zaïmph? "*Le voile de la Déesse!*" s'écria Salammbô. *Et appuyée sur les deux poings, elle se penchait en dehors toute frémissante.*"⁵³. La surprise — voire même l'effroi — suscitée par l'entrée en scène de l'autre, s'y trouve, dans les deux cas, clairement manifestée.

Superposer les deux rencontres se révèle, de fait, tout à fait pertinent. L'opération permet notamment d'éclairer certains facteurs qui contribuent à générer l'impression d'analyser une écriture quasiment spéculaire. Toutefois, s'il paraît primordial de justifier la teneur de ce lien par identification, c'est

⁵¹ Le voilement du corps est une condition essentielle, dans les deux chapitres, à la dynamique de l'échange. À une différence près: la représentation de l' "objet" qui précisément provoque leur réaction. Car d'un chapitre à l'autre, cette fonction n'est effectivement pas assumée par la même figure.

⁵² Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 886.

⁵³ *Ibid.*, p. 780.

aussi pour que nous puissions découvrir ce qui introduit, par ailleurs, la différence.

Cette différence, c'est précisément l' "objet" qui catalyse dans l'une et l'autre scènes l'énergie du désir. Un objet qui, parce qu'il change, nous indique également à quelles règles la relance doit se plier pour que le jeu ne sombre pas dans la simple et pure répétition. Pour que l'interversion des rôles puisse donner suite et sens à la partie déjà amorcée.

Curieusement, c'est précisément là où l'effet de reprise, de similitude, se fait le plus fortement sentir — la réaction quasiment identique de Mâtho et de Salammbô — que la différence éclate. Car ce qui les confronte respectivement à la Toute-Puissance du grand Autre (à l'insoluble mystère de l'altérité) n'a pas du tout le même visage.

Dans l'épisode *Tanit*, le zaïmph était ce représentant, ce "tiers" révélateur. On aura bien sûr compris qu'il suscitait de l'intérêt parce qu'il s'interposait justement entre le sujet (Salammbô) et la cause de son désir: le manque, l'absence du regard idéal (le regard de l'Amour symbolisé, en l'occurrence, par Tanit). Un Autre regard, impossible à percevoir, mais duquel Salammbô attendait tout. C'est-à-dire qu'il la guérisse définitivement de sa "cécité" ("stigmate" de la castration symbolique).

L'attrait du zaïmph doit donc être mis au compte de son revers, de son au-delà. Un au-delà qui n'existe sans doute pas (ou seulement dans l'imagination du sujet), mais qui acquiert néanmoins de la valeur: celle d'un lieu, de cette

place dont Salammbô nous aura clairement fait sentir (par ses prières, ses jeûnes, son mode d'existence) qu'elle était sacrée ou investie d'une puissance qui la dépassait. La Toute-Puissance de son propre désir en vérité, celui d'être aimée, d'être reconnue à sa juste valeur: sa valeur de Femme.

Force est d'admettre pourtant que le zaïmph perd son statut privilégié. Car la valeur dont il se trouvait investi se verra accordée — dans l'épisode *Sous la tente* — à un autre représentant. Pourquoi ? Parce que cette "valeur", c'est le sujet qui l'octroie aux "objets" qui lui rappellent le plus ce qu'il ne peut contrôler: l'attraction et le désir, notamment. Et comme Mâtho se trouve, en l'occurrence, chargé de suppléer au rôle que Salammbô ne reprend pas, c'est à son propre système de références que nous devons nécessairement revenir pour saisir ce qui remplace le zaïmph. Pour découvrir en définitive que c'est précisément Salammbô ou, si l'on préfère, la représentation de tout son corps qui prend cette place.

Et c'est sans doute ce qui effraie Mâtho. Salammbô le renvoie à son impuissance. A quelque chose qu'il ne peut ni contrôler ni réfréner. Elle réintroduit, à l'instar du zaïmph, cette force d'"attraction" qui préside au firmament. Qui n'agit d'ailleurs pas seulement entre les êtres, mais entre tout ce dont l'univers est constitué.

Quoi ajouter ? L'échange est parfait... Parfaitement réussi. Mâtho et Salammbô s'offrent tour à tour l'absolu: la jouissance de se savoir aimé. Non pas pour ce qu'ils sont, en réalité, mais pour ce qu'ils n'ont pas. Ce qu'ils n'auront jamais eu, mais désiraient — sans même le savoir — se voir offrir: le

complément perdu. Le regard de l'Amour certifiant qu'il est bien l'homme et qu'elle est bien la femme qu'il faut. La Femme qui éclipse toutes les autres... L'Homme qui évincé tous les rivaux.

Ils forment ainsi un couple de Dieux... Ils sont Dieu... Le Tout... Le signifiant "un"... L'origine de la vie. Et ce, tout simplement parce que Salammbô aura, à son tour, consenti à se transposer dans le regard de Mâtho pour lui octroyer ce qu'il lui demandait: la place de L'Homme. La place du combustible qui lui manquait à elle pour ranimer son désir d'assumer sa réelle fonction: sa fonction de femme.

Et c'est aussi ce qui fonde la réciprocité des deux scènes. Salammbô vient récupérer ce qui lui appartenait, pour offrir à Mâtho ce qu'il désirait. La valeur du complément perdu. Une place équivalente à celle qu'il lui avait offerte en lui apportant le zaïmph.

Dans le prochain chapitre, nous observerons plus spécifiquement, en s'appuyant sur d'autres passages, comment l'"effet" de voile trouve son articulation dans un tout autre contexte. Car si le contact du zaïmph devait transformer le couple Salammbô/Mâtho, il faudrait également prendre en compte son impact sur notre lecture. Du moins, avons-nous pu constater qu'il nous sensibilisait à l'incidence du travail qu'opérait, dans notre imagination, les dispositifs métaphoriques et métonymiques — dispositifs qui ne servent pas qu'à représenter les déplacements qu'effectuent certains signifiants d'un chapitre à l'autre, mais qui créent, produisent des voiles. L'entrée en scène d'Hamilcar Barca devrait notamment nous permettre de mieux saisir comment

ces voiles imperceptibles entrent en fonction. Comment la métaphore et la métonymie nous travaillent, en somme.

CHAPITRE III

VOILE VAGUE

L'annonciateur-des-Lunes qui veillait toutes les nuits au haut du temple d'Eschmoûn, pour signaler avec sa trompette les agitations de l'astre, aperçut un matin, du côté de l'Occident, quelque chose de semblable à un oiseau frôlant de ses longues ailes la surface de la mer.

C'était un navire à trois rangs de rames; il y avait à la proue un cheval sculpté. Le soleil se levait; l'Annonciateur-des-Lunes mit sa main devant les yeux; puis saisissant à pleins bras son clairon, il poussa sur Carthage un grand cri d'airain.

De toutes les maisons des gens sortirent; on ne voulait pas en croire les paroles, on se disputait, le mâle était couvert de peuple. Enfin on reconnut la trirème d'Hamilcar⁵⁴.

Au premier abord, on se demandera sûrement en quoi cet extrait pourrait bien apporter quelques précisions pertinentes concernant la problématique qui nous intéresse. Il n'y est manifestement pas question du zaïmph, ni d'ailleurs d'aucune des figures jusqu'à présent traitées. Qu'est-ce qui explique alors qu'on ait pu le croire à propos ?

Mais justement le voile. Non pas la présence matérielle (susceptible d'être perçue) de ses composantes, mais quelque chose qu'il représente toutefois très bien, soit le jeu d'une alternance imprécision/précision créant un effet de flottement; un "effet de voile".

Un jeu essentiellement réglé, nous le verrons, sur la logique du remplacement et de la métaphore. Un jeu indéniablement difficile à exemplifier, mais qui nous entraîne peu à peu (comme dans un rêve), d'un lieu à un autre, d'une position vers une autre, selon la dynamique symptomatique d'un fantasme bien précis: voir, saisir par le regard, l'au-delà de l'objet, pour atteindre l'Autre du regard.

⁵⁴ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 802.

Pour bien comprendre, nous devrons toutefois procéder par étapes. En observant dans un premier temps ce qui, au sein de la citation ci-dessus, signale ce type de déplacement. Mais aussi en concentrant par la suite notre attention sur la description d'une figure — la trirème d'Hamilcar — qui livre beaucoup d'indices quant à la nature des rapports que le sujet (le peuple Carthaginois en l'occurrence) entretient, par objet ou signifiant interposés, avec son Autre (dont Hamilcar symboliserait la fonction).

Précisons qu'on nous introduit, dès l'ouverture du chapitre VII, dans un contexte où il est question d'assister à l'apparition (au retour imprévu) d'une personnalité vraiment très importante. Un événement spectaculaire, pour le moins bouleversant, mais qui ne s'offre pourtant qu'au yeux d'un seul observateur: l'Annonciateur-des-Lunes. Un observateur de "vocation" se révélant tout d'abord, malgré son "expérience", incapable d'identifier la nature de l'objet qui s'avance progressivement vers lui.

D'emblée, le lecteur se trouve donc contraint d'occuper le lieu de l'aveuglement, de s'identifier au regard impuissant d'un représentant qui n'est pas à la hauteur de sa fonction. Qui voit (pour nous), mais sans parvenir à reconnaître ce qu'il regarde.

Fait intéressant, la situation se retourne de bout en blanc. Car dès le deuxième paragraphe, il n'est plus du tout question d'une perception mise en échec (d'une chose aux contours indiscernables, semblable à...), mais d'une image bien précise. Si précise d'ailleurs qu'on en perçoit même les détails: "(...)

il y avait à la proue un cheval sculpté ". Comme si l'effet de la distance privant son seul observateur d'une vision nette, se trouvait soudainement annulé, effacé.

C'est donc un peu comme si nous ne percevions plus du tout par le même regard. Comme si le regard de l'un (l'Annonciateur-des-Lunes), s'était vu soudainement remplacé par l'Autre du regard: c'est-à-dire par le regard qui ne connaît pas l'échec, qui voit par-delà tout ce qui fait obstacle à la saisie. Enfin, par-delà tout ce qui cause le désir, attise ordinairement son appétence: la distance, l'obscurité, les parures, le manque, etc.

Cette première constatation constituerait donc un bon exemple pour nous permettre de comprendre ce que l'"effet de voile" peut évoquer: l'impression de circuler d'un lieu à son Autre⁵⁵. L'impression de percer (et/ou de se voir imposer) la membrane — la "cataracte" imaginaire — qui toujours nous prive du pouvoir "illimité", de l'acuité visuelle indéfectible que nous souhaiterions tous atteindre.

Le début du chapitre VII comporte, en ce sens, certains éléments clés pouvant nous aider à mieux saisir les règles du jeu auquel le voile (ou l'effet de voile) nous incite à prendre part. Ne serait-ce que parce qu'on y suggère implicitement (dans la manière dont l'énonciation s'organise) qu'il y a de l'Autre.

⁵⁵ Du lieu de l'aveuglement à celui du "Révélateur", c'est-à-dire d'un regard qui ne se limite pas à éprouver une perception mais qui la génère.

D'une part cet Autre du regard, comme horizon du "lieu" (d'un au-delà de la fiction, essentiellement créé par la fiction toutefois), où s'effectuerait le remplacement ou le retournement d'un regard témoin (limité) en regard tout-puissant et *vice versa*. D'autre part parce qu'il y est question, comme dans le chapitre *Le Festin*, d'une sorte d'épiphanie touchant à l'image d'un sujet qui s'offre, nous le verrons, comme la "*monstration de ce qu'on ne saurait voir*"⁵⁶, pour reprendre une expression de Serge Leclaire (c'est-à-dire comme la scène où se recompose, par condensation et déplacements, le portrait idéalisé de ce "Je" perfectif — l'Autre — toujours manquant, toujours valorisé par la négative).

Un portrait autre, donc, essentiellement mystérieux, essentiellement fuyant, auquel la trirème servirait de révélateur. Non pas parce qu'elle comporte quelque chose de plus ou de vraiment différent de tous les objets du même genre, mais justement parce que sa représentation paraît s'écarte du cadre "réaliste" qui tend ordinairement à la clore: la définition conventionnelle du signifié trirème, peut-être en raison du "procès" que l'"Oeil" de la narration intente à son image. Un procès de morcellement qui la déréalise en quelque sorte, qui, parce qu'il la détaille en la comparant constamment à autre chose, nous fait perdre de vue son identité réelle.

Dès lors, on comprendra peut-être mieux pourquoi l'analyse d'une telle représentation importe: tout comme le corps de Salammbô, l'image de la trirème devient quelque chose d'inatteignable, comme une cible mouvante. Une image qui (aussi méticuleusement décrite soit-elle) paraît toujours

⁵⁶ Serge Leclaire, *Démasquer le réel*, p. 79.

lointaine, perdue. Justement parce qu'elle expose la perte. Parce que cette image ne s'expose que dans l'expansion sans fin d'une distance incalculable, impossible à indexer. La distance qui semble séparer notre "oeil" du point d'origine de son effacement, de son évanouissement. Un point d'origine qui aurait en quelque sorte précédé son morcellement et dont "Je" se sent en reste chaque fois que se produit un effet de voile. Chaque fois que "Je" ressent l'impression d'assister et/ou de participer à la "déconstruction" de l'image d'un sujet qui fait cependant toujours défaut.

Et c'est aussi ce qui explique que l'identité de la trirème (d'abord mal perçue) demeure (même *a posteriori*) si fuyante. Le point d'origine, d'antécédence de la représentation, n'existe pas. Du moins pas en ce qui a trait aux référents évoqués — mais surtout recomposés — dans le texte. Toujours ce point de départ reste en devenir, en projet, virtuellement suspendu dans l'entre-deux-extrêmes d'un univers ordonné, mais cependant irréductible aux composantes d'une quelconque signification.

Mais concentrons-nous plutôt sur ce que le texte révèle eu égard à son apparence.

*"Elle s'avancait d'une façon orgueilleuse et farouche l'antenne toute droite, la voile bombée dans la longueur du mat, en fendant l'écume autour d'elle; ses gigantesques avirons battaient l'eau en cadence; de temps à autre l'extrémité de sa quille faite comme un soc de charrue, apparaissait, et sous l'éperon qui terminait sa proue, le cheval à tête d'ivoire, en dressant ses deux pieds, semblait courir sur les plaines de la mer"*⁵⁷.

⁵⁷ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 803.

Entraînée dans la filiation des rapports analogiques que la métaphore conditionne, la trirème d'Hamilcar semble effectivement se dédoubler, assumer plus qu'une simple fonction utilitaire. Le portrait qu'on en trace se conforme peut-être au modèle du genre (elle a bien trois rangs de rames, un mat, une figure de proie, etc.), mais polarise tant de faisceaux sémiques différents, tant de sources d'inspirations divergentes, qu'aucune définition n'arrive finalement à déterminer précisément son rôle. A synthétiser, en d'autres mots, l'ampleur de sa portée, de l'empire qu'elle peut avoir sur l'imagination de tous ceux qui, pour nous, l'observent.

En fait, c'est un peu comme si les attributs qui étaient octroyés à la trirème introduisaient une toute autre représentation. La représentation d'un portrait différent qui la voilait (faisait tache, altérant, dans l'ensemble, notre vision du navire) tout en la magnifiant. Ce portrait, c'est celui du cavalier, du tandem homme-cheval, ce couplage incomparable, frappant surtout pour l'idée de puissance qu'il inspire à l'instar du centaure. Une image filigranée dans la trame même des représentants qui tissent la représentation du navire. Et qui, progressivement, l'absorbent, comme cela se fait grâce à ce procédé technique propre à la cinématographie: le fondu enchaîné. En observant bien sa composition, on comprend du reste mieux comment cette image parvient à s'imposer.

Soulignons d'abord qu'on nous présente la trirème comme quelque chose qui s'avance (au lieu de flotter). Qu'on la décrit de haut en bas, un peu comme s'il était question de définir la phisyonomie d'un être humain, du moins ce qui la caractérise essentiellement: la verticalité. Si l'on poursuit dans cette veine, on

constate rapidement que l'antenne tout droite représente justement ce qui assure cet aplomb: telle une sorte de colonne vertébrale en fait. Une colonne la maintenant haute et fière. Réfléchissant son orgueil, pourrait-on dire.

C'est un peu la même chose pour la voile qui, parce qu'elle est précisément bombée, nous donne l'impression qu'elle a du volume, du coffre, un genre de torse en définitive. Un torse qui, lorsque gonflé (et/ou déballonné) par le vent, peut paraître respirer. Enfin, ses gigantesques avirons battant l'eau en cadence lui confèrent, par leurs mouvements, une amplitude également comparable à celle que permettent les articulations des bras.

Mais ce qui inspire vraiment l'image du cavalier doit toutefois être mis au compte de ce qui vient ensuite: la présence, voire la conjonction, des représentants "cheval", "charrette" et "plaines" (qui ont tous trois, nous le verrons en cours d'analyse, une portée capitale). Il s'agit sans aucun doute d'une sorte d'illusion d'optique. Du reste, il est possible de démontrer, en demeurant dans le texte, ce qui la génère (et c'est ce qu'il importe de bien faire ressortir).

En fait, c'est comme si la partie inférieure du navire (la carène, la quille, la coque, la proue, la poupe, jusqu'au pont) était "enfourchée" par la supérieure (la mâture, la voilure, l'antenne et les avirons). Comme si le croisement des deux axes — horizontal et vertical — recomposait le profil de la chevauchée, le mât représentant l'échine du cavalier, le pont — de la proue à la poupe — celle de sa monture.

Cette observation tient, faut-il le souligner, à la manière dont la trirème est représentée, c'est-à-dire à la manière dont l'"Oeil" de la narration "diffracte" son apparence. Car c'est bien à sa mise en pièces que l'énonciation procède, à l'analyse minutieuse et progressive de chacune de ses parties, morceau par morceau, en prenant bien soin de les faire tous de surcroît correspondre, par l'aspect et la disposition, aux composantes d'une autre scène. Aux pièces d'un autre "puzzle" si l'on préfère. Celui que nous venons justement de recomposer, en prenant toutefois bien garde de ne pas le réduire précipitamment à une seule contexture trop précise.

Précisément parce qu'il faut toujours garder en tête qu'il manque une pièce. Et pas n'importe laquelle: la pièce maîtresse, clé de son identité. On aura sans doute compris de quoi il était question: du sujet évoqué au travers la représentation du navire, ce point de repère unique, censé assurer la jonction de tous les signifiés polarisés par l'ordonnance de la description. Une sorte d'"aimant" dont nous pressentons l'attraction, mais qui, en l'occurrence, cause problème. Pourquoi? Parce qu'il s'impose par la négative, ne se manifestant jamais "réellement", ou que de façon à signaler qu'il fait défaut.

Voilà également ce qui devrait nous inciter à qualifier la trirème de signifiant. La "déconstruction" de son apparence conditionne la concaténation d'une autre scène ou chaîne signifiante. Une scène à l'effigie d'un sujet effacé. Un sujet qui ne se manifeste pas, mais dont l'influence, subreptice, génère une impression déconcertante. L'impression de ressentir le passage, l'intrusion d'un "corps étranger", d'une entité en quelque sorte parasitaire. Une entité impossible à identifier — jamais dénoncée — mais néanmoins catalytique.

Le travail de la métaphore nous oblige donc à considérer la présence d'un objet défini sous l'angle de l'indéfini ou de la non-présence. A le percevoir, en somme, comme l'indice, le "tenant lieu", le représentant, l'idole, d'un référent dont nul ne saurait préciser l'identité. Voilà, pour l'essentiel, ce qu'il faut retenir.

Cela peut sembler paradoxal. Mais c'est encore le meilleur moyen d'illustrer comment la négativité se manifeste. Comment l'altérité acquiert, dans une certaine mesure, la teneur d'un sujet, par l'intermédiaire d'une image substitutive. Une image qui lui donnera forme, seul moyen de *monstrer* l'indéfinissable fascination mêlée de crainte qu'inspire l'imminence d'une révélation divine: la présence "absente" de l'Autre, de son incorruptible regard.

Voilà aussi pourquoi nous devons si souvent faire retour à la formule de Lacan. Rien ne démontre plus clairement comment se transige, par le truchement du symbolique, le poids de l'Autre — Sujet de l'absence — entre deux "instances" qui ne se rencontrent jamais.

Il faut donc assumer, dans une certaine mesure, la prééminence du "manque" sur la présence, si l'on veut saisir ce qui fondamentalement inspire la valeur que peut prendre un objet autrement reconnu pour son utilité. Pourquoi? Mais parce que ce dernier ne retiendrait jamais notre attention si l'attrait de la négativité ne catalysait pas, au-delà de lui, l'énergie du désir qui nous anime. Si notre désir, cette "insistance", ne le maintenait pas, en définitive, dans la position mitoyenne de l'écran ou du rideau. La position de

ce qui, alternativement, voile et découvre la place réservée au sujet de l'absence, cause de notre insatiable appétence.

Un sujet qui, faut-il le répéter, n'existe pas "en-soi" — dans le sens kantien du terme — mais dont la seule perspective⁵⁸ suffit à raviver le culte. A supposer réelle, en d'autres mots, la primauté du lien fictif qui nous relie à l'Oeil "signifiant" d'un "Je" idéalisé.

Et c'est sans doute ce qui justifierait le mieux l'intarissable intérêt qui nous relie à tous les voiles, leurres, fétiches, présents dans le texte. Ils nous rappellent cet Autre du regard. Ranime en nous le désir de "percer" le mystère de ce *fascinus*, seul en mesure de nous introduire, du reste, à la dynamique d'un système où l'impossible acquiert une teneur réaliste. Où "Je" ferait comme s'il était l'Oeil omniscient d'une subjectivité sans limites, étant partout, mais personne en particulier⁵⁹.

Cela peut paraître complexe, mais c'est encore le meilleur exemple pour illustrer comment le lecteur parvient à trouver — par immixtion — le moyen de réaliser l'impossible. De se projeter où il ne peut aller (dans la Carthage flaubertienne), pour assister à un spectacle (l'arrivée d'Hamilcar) qui n'a jamais et n'aura jamais lieu... ailleurs.

⁵⁸ Induite en raison du signifiant, de l'ambivalence des charges positives et négatives qu'il polarise.

⁵⁹ Cet "oeil" (celui de la narration) qui — parce qu'il n'est ni tout à fait le sien ni pourtant celui de quelqu'un d'autre — crée donc une interface. Un point de jonction elliptique, sorte de "sujet" de la métaphore, l'autorisant à prendre la parole, à faire de "Je" le truchement des impressions éprouvées par des êtres fictifs.

C'est du moins ce type de déplacement — ce jeu d'identification — qui permet au lecteur de vraiment pressentir (tout comme le texte le suggère) l'imminence d'une rencontre importante. De comprendre, en somme, que l'apparition de la trirème concorde — dans l'esprit du peuple que forment les Carthaginois — avec l'intrusion du représentant de la Loi.

Et pas de n'importe laquelle. De cette Loi — la loi de la filiation — supportant et pérennisant le schème identitaire du "corps" collectif que forme le peuple de Carthage. Un schème qui, de génération en génération, aura invariablement trouvé son reflet en la "figure" d'un même représentant, le représentant d'un nom — celui du Père — indexant à lui tout seul son ordonnance: l'ordonnance d'une culture essentiellement phallocentrique. Essentiellement patrilinéaire.

On comprendra sans doute mieux, dès lors, ce qui motive l'"emphase", la force expressive, avec laquelle la trirème se voit décrite. N'est-elle pas le coursier de leur idole ? Une sorte de messager, d'archange, ranimant la foi, annonçant l'intrusion du "cohésif" au sein d'une société en chute libre, en déperdition ? C'est du moins ce qui ressort, si l'on tient compte de la progressive décadence de l'empire depuis la perte de son dernier référent: le zaïmph.

Aussi doit-on se sentir, tout comme le peuple, abandonné. S'imaginer Carthage devenue orpheline, ne serait-ce que pour entrapercevoir la racine du mal qui fondamentalement la ronge, menaçant de la faire sombrer dans l'anarchie la plus complète. Une racine dont l'invasion des Barbares n'est

somme toute qu'une ramification: qu'un facteur d'accélération confirmant simplement, de façon plus probante, sa lente dégénérescence. Une pénible agonie principalement causée, du reste, par la disparition progressive de ses modèles d'identification.

Voilà également pourquoi l'apparition de la trirème comporte quelque chose de phénoménal. La survenue du navire leur annonce la guérison. C'est qu'il transporte le *pharmakon* (Hamilcar) seul à pouvoir les sauver d'une mort assurée.

Mais attention, il n'est pas ici question de la mort réelle, mais de l'extinction, symbolique, de cette identité fragilisée. Précisément parce que son nom — Hamilcar Barca — s'inscrit dans la filiation d'une "figure" synthétisant à elle seule l'histoire punique. Une figure — celle de Melkarth — qui leur rappelle d'où ils viennent et qui ils sont. Grâce à laquelle le passé (le mythe comme injonction) resurgit comme promesse d'avenir (comme justification).

Il peut sembler paradoxal d'insinuer qu'Hamilcar puisse incarner une telle autorité⁶⁰, alors qu'il fut question, un peu plus tôt, de l'impossibilité pour un seul homme d'en supporter toute la charge. Pourtant, c'est bien ce que le texte suggère. Seulement, prenons garde de ne pas tout confondre. Hamilcar est et demeure un homme en ce sens qu'il n'est pas, à l'instar de Tanit et de Melkarth, une sorte d'"entité" tutélaire, évanescante et invisible. Toutefois il a bien quelque chose de plus que les autres: l'héritage d'un patronyme (privilège

⁶⁰ Celle du grand Autre en vérité, représentant par excellence de la Toute-Puissance phallique.

divin) qui le rehausse, dans l'imagination des Carthaginois, au statut de leurs idoles.

C'est donc parce que l'"oeil" de la narration nous ramène au niveau du peuple, parce que la description de la trirème révèle quelque chose d'incontournable sur la perception qu'ont les Carthaginois d'Hamilcar (et par conséquent d'eux-mêmes), que cette hallucinante conjonction — celle de l'humain et du divin — semble se produire.

Le début de ce chapitre devrait, ne serait-ce que pour cette raison, constituer un point de raccord incontournable⁶¹. Non seulement à cause du tournant qu'il signale — la survenue d'un personnage incarnant et rétablissant l'ordre — mais parce que la représentation de sa trirème reflète très bien la position mitoyenne de l'objet grâce auquel le sujet parvient à transposer, hors de lui, l'étrange fascination qu'exerce, en lui, le représentant de ce qu'il désire par-delà tout objet: la puissance sans limite du Phallus.

C'est donc comme si son apparence servait de révélateur. Comme si la description de la trirème ne visait qu'à valoriser la fonction légendaire qu'assume Hamilcar aux yeux du peuple. Une fonction d'ailleurs si importante qu'elle empêche littéralement les Carthaginois de voir à quel point il est affaibli. A quel point il est "mortel".

⁶¹ Pour quiconque, du moins, s'intéresse à la dynamique des rapports sujet/Autre mis en jeu au sein de l'œuvre.

Existe-t-il, en vérité, plus bel exemple de servitude ? De ce que peut vouloir précisément signifier payer sa dette au symbolique ? Car si Hamilcar est bien le représentant d'une fonction "héritée", c'est aussi dire qu'il est, tout comme le dernier de ses esclaves, un homme aliéné. Aliéné dans son existence à cause de son nom. Un nom qui le "fige", telle une sépulture vivante, dans l'expression mythique de son premier ancêtre: Melkarth, l'Homme fort, l'homme-Dieu, fondateur de la ville et surtout archétype par excellence de l'identité punique.

Plus d'une raison incite donc le lecteur à percevoir cette "apparition" comme une ouverture. Pourquoi ? Principalement parce que la description de la trirème réintroduit, de même que le zaïmph et Salammbô, la valence d'une présence non-révélée (celle de l'Autre, représentant de la Loi du symbolique: cette ordonnance surdéterminante — celle de la filiation — à laquelle nul n'échappe). Car l'ordonnance des éléments qui recompose l'image de la trirème témoigne, tout autant que les parures de Salammbô, des fondements idéologiques, économiques et culturels qui supportent Carthage, assurant, de fait, la survie de son identité. Et c'est sans doute ce qui justifie le choix de ses "parures", en l'occurrence le cheval sculpté à sa proue. D'ailleurs, que dire de ce cheval, sinon qu'il constitue un point de raccord fondamental. Non seulement en raison du caractère manifestement allégorique que sa position lui confère, mais parce qu'il évoque tous les secteurs d'activités qui assurent la subsistance du peuple.

On comprendra sans doute mieux, de ce point de vue, pourquoi il est si important de recomposer, pièce par pièce, chacune des scènes auxquelles l'apparence du navire nous renvoie. La présence du cheval nous y oblige. Car

c'est finalement lui qui assure — nous le verrons graduellement — la relance du mouvement métaphorique.

L'image du guerrier à cheval serait d'ailleurs censée nous rapprocher de ce mouvement. Elle offre, en effet, un miroir idéal, devant non seulement nous permettre de suivre la progressive "conversion" d'une valeur d'usage (la trirème) en valeur d'échange (le signifiant du même nom), mais aussi d'identifier assez clairement le profil ou l'attitude dans laquelle l'Homme (Hamilcar), pérennisant aux yeux de son peuple l'image du Père (Melkarth), se trouve ainsi figé, "mythifié". Sa révélation visait donc à offrir certains indices pertinents quant à la manière dont nous pouvions sacrifier le rôle de certains sujets.

Mais revenons sans plus tarder au cheval, à la position centrale, à la fonction capitale que celui-ci assume dans l'articulation des matériaux qui fondent l'économie de la description mise en cause. Un cheval qui, parce qu'il assure également le recouvrement des représentants "charrue" et "plaines" (indexant de fait la valeur d'un second rôle essentiel à Carthage), agit comme une sorte de trait d'union. Non seulement entre deux vocations distinctes⁶², mais aussi entre deux procédés par la voie desquels cette dualité devient manifeste: la métonymie et la métaphore.

Il faut voir, en effet, que la figure du cheval "court-circuite" le déroulement normal de la "sémiosis", ce procès du sens devant idéalement nous permettre

⁶² Celles qui, justement, singularisent si bien l'ambivalence du destin punique: la conquête, impliquant le nomadisme, et l'agriculture, réclamant la sédentarité.

d'évaluer (mais surtout de limiter), en fonction de l'ordonnance, la portée sémantique des unités canalisées par l'image de la trirème. Pourquoi ? Mais parce qu'il semble de chair plutôt que de bois; parce qu'on nous dit qu'il dresse ses deux pieds, paraissant, de fait, courir sur les plaines de la mer. Un mouvement qui ne lui confère pas simplement l'aspect d'un réel cheval, mais la valeur d'une charnière, conditionnant, nous le verrons, un véritable retournement du contexte (soit de mer à terre).

D'ailleurs, comment saisir l'importance du cheval, de son rôle, sur le navire, si l'on néglige de tenir compte de sa valeur réelle, de sa dimension concrète — animale, tellurique — ou, si l'on préfère, des traits qui le caractérisent ? Ces traits n'ont assurément rien en commun avec ceux qui conditionnent la formation de l'économie contextuelle (celle qui nous introduit à l'univers de la navigation), mais c'est néanmoins grâce à eux que nous pressentons l'action d'un courant sous-jacent — courant en vertu duquel l'image de la trirème acquiert sa valeur de signifiant, sa capacité d'être, en d'autres mots, le représentant d'un sujet en attente d'être révélé. Un sujet qui, cette fois encore, n'est pas "présenté", mais dont le cheval, une fois subordonné à la signification du terme "charrue"⁶³, conditionne la reconnaissance: "(...) et *les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons*"⁶⁴.

Car c'est bien à Carthage qu'il nous ramène, ce cheval. À la "Carthage/vaisseau/charrue" dont Salammbô chantait, au cours du festin, les louanges. Pourquoi? Essentiellement parce qu'il marque le "lieu" où se produit

⁶³ Auquel il est d'ailleurs toujours déjà lié, de façon métonymique, par la fonction "tirer".

⁶⁴ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 719.

le croisement, la confluence, des deux principaux courants d'inspiration — marin et tellurique — qui partagent le reflet de l'identité de Carthage en deux sphères d'activités irréductibles l'une à l'autre (mais également transformables l'une en l'autre). Deux sphères — la culture et la guerre — qui, bien qu'opposées, impliquent, exploitent, se réclament de la "même" source de puissance, celle de l'animal. Du cheval en particulier qui — parce qu'il peut tout aussi bien porter (le guerrier) que tirer (la charrue du paysan) — s'impose, en définitive, comme le seul représentant valable de "tout" ce qui assure sa subsistance.

Dire qu'il court-circuite, c'est donc constater qu'il nous fait perdre de vue la teneur purement "objectale" du référent trirème. Parce qu'il provoque, sans qu'il n'y paraisse, le basculement de l'économie "navale", le glissement des signifiés qui la fondent, sous la barre d'un autre signifiant: Carthage. Un signifiant qui — parce qu'il s'inscrit lui-même comme et dans le clivage d'une identité morcelée — altère l'image du navire.

Voilà peut-être ce qui justifie vraiment l'ambiguïté des effets engendrés par une description référant à tout, sauf à son objet. Ou mieux, à un objet reflétant toujours le profil d'un autre sujet. Dès lors, comprendra-t-on mieux ce qui rend son analyse si difficile. Car comment se fixer sur l'identité d'une chose, si elle fait principalement office de miroir? Comment la réduire à une seule contexture, sachant qu'elle nous renvoie chaque fois l'image d'un sujet qui ne lui est pas réductible ?

L'étude de ce chapitre nous oblige donc à remettre en cause bien des problèmes que le lecteur rencontre. Ne serait-ce que parce qu'elle nous confronte à des représentations qui semblent, à première vue, dépeindre de façon réaliste les archétypes d'un univers dont nous croyons connaître ou reconnaître le fonctionnement, mais qui, à mieux les étudier, exposent surtout le procès d'un morcellement. Une forme de "déréalisation", si l'on préfère, conditionnée par le travail de "délestage" qu'opèrent — au travers certaines représentations — les dispositifs métaphoriques et métonymiques (en exploitant "l'écart" imaginaire qui oppose les composantes matérielles et idéelles du signe).

Rappelons-nous simplement — pour en mieux discerner les symptômes — à quel point il s'avère difficile de se fixer sur l'identité et le nombre des sujets évoqués (pour ne pas dire invoqués) par l'image de la seule trirème. Un embarras qui ne serait certes pas si fortement ressenti si les matériaux qui composent l'ordonnance signifiante demeuraient strictement subordonnés à une seule visée: rétablir purement et simplement la signification. Une signification dont tout ce qui vient se ranger sous l'étandard du signe circonscrit habituellement les limites.

Pourtant c'est bien à l'impondérabilité d'une contexture plurivalente que nous confronte la description de la trirème. A l'impossibilité, en d'autres mots, de satisfaire cette exigence: rétablir la cohésion du signe, stabiliser ses composantes, afin de l'instituer. De lui assigner une fonction correspondante à sa réelle valeur: sa valeur d'usage. Justement parce que le reflet du navire résiste, demeure foncièrement irréductible au modèle générique, à l'image

“référentielle” censée l’homologuer. Non pas parce qu’il “manque” de matériel, mais bien au contraire, parce qu’il y en a trop. Parce que sa description nous oblige à absorber plus — plus de signification — que le signe trirème ne peut, à lui tout seul, en supporter.

C'est donc cet état de sursaturation qui occasionne le chavirement de sa charge positive, signifiée. Car c'est bel et bien l'image de la plus-value (de ce qui “reste” toujours en supplément) que sa description reproduit. Un pur excédent de sens que d'aucuns jugeront sans incidence pour la compréhension générale du texte, mais qui introduit néanmoins un écart. Une forme de dissymétrie — la différence — entre le sens et la signification.

Voilà peut-être ce qui traduit le mieux l'essentiel du travail qu'opère la métaphore. “Montrer” la division, produire de la distance, de la différence, quand bien même cette distance, cette différence, n'existeraient pas, ou existeraient seulement aux yeux de celui qui les crée, s'efforçant ainsi de saisir l'insaisissable, de séparer le re-présentant du présent, somme toute jamais présent — un présent jamais du moins déconstruit/construit autrement que de façon imaginaire. Par déni, par défi, par dépit... Enfin “à cause” de l'insupportable réalité de notre impuissance à pouvoir le saisir. Atteindre le Réel.

Comment expliquer autrement ce qui retient notre attention sur un objet qui ne présente, en soi, rien d'extraordinaire? Comment, sinon par l'ouverture qu'il représente, de par la position spécifique que le sujet lui assigne, pour signifier son besoin de faire exister ce qui lui manque: le référent du disparu.

Cette ouverture sur l'infini devrait, de ce point de vue, éclairer la logique du second principe: celui de la métonymie, du morcellement lui-même. Car si la plus-value (fruit du travail de la métaphore) est bien l'indicateur tout désigné de la "différence", c'est aussi dire que l'identité, sous toutes ses formes, sera toujours déterminée (re-présentée) en fonction de ce qui lui fait défaut: l'intégrité, l'intégralité, le présent de sa représentation.

Les dispositifs métonymiques et métaphoriques révèlent donc un horizon beaucoup plus vaste et déconcertant qu'on ne saurait s'y attendre. Principalement lorsque l'on s'engage à les analyser en regard de la logique du système qui sous-tend notre rapport au monde. A notre façon, si l'on préfère, d'appréhender le réel, eu égard à ce qui paraît lui manquer⁶⁵ comme à ce que nous lui "surajoutons" — le sens — dans l'espoir toujours fou de nous l'assujettir. D'en faire le produit d'un fantasme.

Les raisons qui nous poussent à questionner sans relâche la nature de ce lien sont d'ailleurs tout à fait inhérentes à la logique du texte. Car c'est finalement lui qui nous entraîne aux frontières de l'indétermination, nous confrontant de manière incessante à l'immixtion dans chaque contexte du vague, de l'ondoiement, de l'insaisissabilité. Un effet de voile indéniablement fascinant (sans doute assignable au jeu d'alternance présence/absence, clarté/obcurité, mouvance/fixité qui s'y trouve relancé), mais qu'aucune

⁶⁵ Le référent de cette mystérieuse négativité qui semble régir la dynamique de tous nos rapports d'échange, rapports que Marx aura d'ailleurs fort bien définis (*Le Capital, Livre I, chapitre I*).

signification ne parvient cependant à contenir, à fixer, et dont la poursuite à travers cette étude n'aura jamais finalement permis d'identifier clairement ce qui — de notre propre imagination ou du texte — autorisait vraiment cette mystérieuse impression.

Et c'est aussi ce qui devrait nous inciter à revenir à cet au-delà du "voile" (du représentable si l'on préfère). Car quelque chose dans, au travers ou derrière l'ordonnance de la trame textuelle, transcende les limites du signifiable. Une "chose" que le lecteur arrive difficilement à se représenter — ne sachant pas même si elle existe indépendamment de "Je" — mais qui le constraint néanmoins à traiter chaque "signe" comme une structure éminemment précaire. Toujours sur le point de se refendre.

La trirème d'Hamilcar, Salammbô et le zaïmph exemplifient d'ailleurs fort bien cette précarité. Leur coïncidence avec un signifié précis ne se produit tout simplement jamais. Comme si cette finalité se voyait repoussée à l'infini. Comme si l'évanescence de leur contour signifiait justement la fragilité du signe. Le caractère illusoire de son équilibre apparent. La vocation de tous ces "sujets-voile" consisterait donc à "montrer" que le mouvement, la fuyance sont des effets de signifiant. Que l'impossibilité de saisir l'objet n'est pas tant imputable à un écart "matériel", réel, qu'à cette limite virtuelle que trace le signifiant entre les deux champs d'attraction — le réel et l'imaginaire — qui maintiennent le sujet divisé. Qui nous maintiennent en somme écartelées entre la dimension fantasmatique d'une saisie symboliquement représentable et la réalité de son échec.

Si cette réflexion doit faire écho à quelque chose, c'est bien au fait que le texte (nous introduisant au sein d'une économie départagée entre l'aspect "matériel" de ses composantes, les lettres, et l'évanescence des fantasmes que leur ordonnance ranime) nous ramène à notre propre condition. A la réalité de notre division, de ce que "Je" vit. Une condition infiniment complexe. Surtout si l'on estime qu'elle n'est ni tout à fait réductible à l'étude des conjonctures "réelles" qui l'impliquent, ni pour autant assimilable à la pure logique du système qui l'en écarte. Déconcertante, de surcroît, puisqu'elle nous oblige à faire face à la puissance de notre désir, dont nul ne peut jamais prévoir, à l'avance, les aléas.

Car c'est bien à cela que nous conduit ce texte: aux affres de cette insatiable appétence trahissant l'irrésolution d'un être inachevé, perpétuellement divisé entre la projection d'une jouissance qu'il ne peut ni produire ni reproduire et la réalité, toujours renouvelée, de sa castration.

Un désir qui nous force à demeurer — à l'exemple de Salammbô et de Mâtho — en attente de nous voir délivrer le moyen de solutionner l'énigme qu'il pose. Que "Je" se pose... Qui dois-je assumer être pour savoir ce qui fait manque en moi... ce que "Je" réclame ? Pour connaître la jouissance et satisfaire ainsi l'insistante demande qui s'articule au revers de mon représentant, chaque fois que "tu" te manifestes ?

On comprendra sans doute qu'il est ici question de partager ce qu'implique l'expérience de la lecture. Surtout lorsqu'elle attise, comme c'est le cas, le désir de créer. De rechercher, à travers l'écriture, la structure apte à répercuter le plus

justement la cause de son incontestable pouvoir de séduction: l'effet de miroitements qui en émane, nous donnant la certitude d'y percevoir l'éclat furtif de notre propre schème identitaire.

Et s'il se révélait important d'analyser la trirème, c'est que sa description, son apparition, peut également nous ramener — à l'instar du zaïmph et de Salammbô — au rôle prééminent de l'apparence, comme support du sacré, dans les diverses manifestations du "divin". Un rôle déterminant en vérité, sans lequel il serait quasiment impossible d'identifier précisément la nature des rapports — séduction, dévotion, soumission — que l'observateur entretient, par leur intermédiaire, avec le représentant chaque fois renouvelé de l'Autre: ce "Je" idéalisé.

Pour revenir à la figure du cheval, il est possible, certes, qu'il puisse n'être question de décrire autre chose qu'une pure illusion. Que l'impression de la course soit essentiellement motivée par l'instabilité de l'élément qui lui sert de support. Toutefois c'est un peu comme si la cause (l'ondoiement des vagues) se voyait subrepticement remplacée par son effet: l'alternance "pure" des deux temps à laquelle la proue se trouvait soumise. Comme si cette "rythmicité" — parce qu'elle reproduit, à l'identique, celle de la foulée du galop — devait inéluctablement conférer au cheval/objet le statut d'un cheval/sujet, motivant ainsi le remplacement du registre marin par celui, plus tellurique, de l'hippique (qu'entérine nécessairement ce déplacement).

Dès lors, c'est donc comme si c'était le cheval qui faisait avancer la trirème (la délivrant, de fait, de ses entraves). Précipitant, si l'on veut, sa débâcle des

glaces de la signification, d'un contexte qui tend à l'enfermer. En ce sens, la figure du cheval nous oblige à appréhender la trirème autrement. Comme ce qu'elle n'est pas — une monture, une charrue — ou pour ce qu'elle ne vaut que sur le plan de l'imaginaire: un signifiant.

Le cheval reste donc, à cet égard, le moyen idéal de comprendre comment se transige la passation, le retournement, du (déjà) signifié en (point de fuite) signifiant. Grâce au(x) vague(s), il devient l'agent (soit l'agissant et le représentant) d'une catalyse modifiant profondément notre perception du navire. De l'événement qu'il annonce.

Mais par profondément, il faut surtout entendre que le cheval crée une ouverture, nous permettant de présumer un au-delà, de clairement pressentir, si l'on préfère, la nature spéculaire du rapport qui relie le signifiant trirème au signifiant Carthage. Un rapport qui a rapport au mouvement. À la mouvance d'une identité ballottée entre la vague et le vague. Entre l'origine vague d'une genèse mythifiée et l'alternance des générations d'hommes forts⁶⁶, dont le cheval, grâce à la houle, devient le représentant.

S'il faut croire que la trirème d'Hamilcar vaut bien pour un signifiant, c'est donc qu'elle nous "signale" que le peuple Carthaginois, la regardant, peut s'y reconnaître. Ou plutôt y entrapercevoir le reflet idéalisé, magnifié, de son profil identitaire. Un reflet rehaussé, pérennisé, mythifié par un objet "sacrifié", désinvesti, comme nous l'aurons vu, de sa valeur d'usage.

⁶⁶ Des "hommes" qui, même s'ils ne sont pas identifiés, restent toujours déjà impliqués, de façon métonymique, dans l'expectative des fonctions — porter et tirer — dont la figure du cheval constitue, invariablement et universellement, l'archétype.

Considérée sous cet angle, on reconnaîtra peut-être ce qui rapproche la trirème de ce que nous aurons vu au cours des deux précédents chapitres. Car c'est bel et bien ce phénomène (cet effet de miroitement conditionnant un rapport idolâtre avec certaines figures) qui devait étayer la comparaison Salammbô/zaïmph.

A peu de chose près, c'est d'ailleurs ce qui se produit — ou se reproduit — cette fois encore. La trirème acquiert, elle aussi, le statut d'un objet de culte. De toutes ces idoles auréolées, adorées, vénérées. Non pas pour ce qu'elles valent concrètement, mais pour ce qu'elles valorisent: l'aspect perfectif d'un idéal collectif.

Il se révélait donc nécessaire de démontrer à quel point l'image de la trirème constituait un point de raccord important. Ne serait-ce que pour ce qu'elle nous livre, en qualité de miroir métaphorique, sur les fondements de l'identité carthaginoise. Car toutes les sources de puissance, dont l'émulation de son prestige dépend, convergent bel et bien sur la trirème, formant ce vaste réseau d'influences — l'économie de sa description — où viennent s'"entremettre" les principaux champs d'activités qui contribuèrent à fonder la richesse de Carthage. Cette même richesse que réfractait d'ailleurs déjà la figure de Melkarth, dépeinte par Salammbô.

Ce rapport de similitude ne peut manquer de nous sauter aux yeux. Car tout, dans la description du navire d'Hamilcar, nous ramène à la fresque

légendaire des prouesses de Melkarth. A bien les comparer, on se rend d'ailleurs compte à quel point elles sont complémentaires.

Rappelons-nous d'abord sous quels traits Salammbô présentait Carthage:

*Ah! pauvre Carthage! lamentable ville! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois, qui allaient au delà des océans bâtir des temples sur les rivages. Tous les pays travaillaient autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons*⁶⁷.

Ici encore, il est question d'un navire. Un navire évoqué de façon métaphorique sans doute, mais qui répond tout de même parfaitement à la description de notre trirème. Pourquoi parfaitement ? Mais parce que les deux portraits se recoupent exactement au même point: la représentation "plaine de la mer". Parce que cette représentation est le lieu, ambigu, où deux univers référentiels (la mer et la terre) se rejoignent et se transforment l'un dans l'autre. Parce que cette même représentation catalyse, dans les deux cas, l'énergie de toutes les ressources (naturelles, animales, humaines), polarisant les deux principaux secteurs d'activités (agricoles et navales) qui supportent le schème de l'identité punique.

Deux facteurs — les ressources et les activités — incontournables, puisqu'ils résument, à eux seuls, l'histoire de toute une civilisation, ce qui aura contribué à la rendre immortelle. À faire de Carthage le représentant de toutes les trirèmes qui prolongent son rivage. Du peuple un équipage. De l'"homme fort" le référent du Carthaginois modèle: industrieux, physique, polyvalent.

⁶⁷ Gustave Flaubert, *Op.cit.*, p. 719.

Tout aussi habileté, en somme, à manier la faux, l'aviron, l'épée, qu'à exploiter la puissance du cheval. Enfin de Melkarth, l'idole d'une fonction vénérée — celle de suffète — n'ayant d'égale que la splendeur des astres — le soleil et la lune — divinisés pour leur indéniable influence.

Le retour d'Hamilcar paraît tenir, ne serait-ce que pour ces quelques raisons, de la prosopopée. Non seulement pour ce qu'il ranime⁶⁸, mais parce qu'il donne figure à tous les phénomènes que nous aurons observés au cours des deux précédents chapitres.

D'ailleurs, que dire, en résumé, de sa trirème ? N'est-elle pas, outre le voile, le représentant le plus apte à figurer cet entre-deux extrêmes, où le fini et l'infini se rencontrent, se courtisent, s'accouplent ? Où la signification éclate sous la pression de son au-delà, libérant la circulation de toutes les valeurs, de toutes les influences, ordinairement neutralisées par l'itinéraire du sens ?

C'est du moins l'effet que le lecteur peut en retirer. Car c'est bien à la nature indiscernable d'une identité suspendue entre le vague et la vague, entre le voile et la voile, entre le flottement et la flottaison, qu'elle nous confronte. A cette zone limite, cette "coupure" (celle qui oppose et conjoint le signifiant et le signifié, le divin et l'humain, l'imaginaire et le réel) que nul ne franchit ni ne localise jamais, mais dont "Je" reste pourtant la contremarque.

⁶⁸ Le "spectre" du premier Homme (nous ramenant par là même au spectacle de Salammbô).

CONCLUSION

À LA RÉFLEXION

Dévoiler, mettre à nu, rompre les charmes, ne sont pas forcément (et forcément pas) les buts ultimes de l'analyse littéraire. Ni d'ailleurs — aussi paradoxal que cela puisse paraître — l'intention primordiale de tous ceux qui s'y consacrent en qualité de chercheurs. Car le texte est un objet fuyant. Sitôt croit-on l'avoir saisi qu'il se dérobe. Sitôt croit-on soulever un voile qu'un autre s'interpose. Viser à circonscrire le champ de toutes les possibilités (d'interprétations, d'identifications, de déplacements) qu'il offre à son lecteur comporte d'ailleurs certains risques. D'abord celui de connaître l'échec, mais encore (ce qui se révèle peut-être bien pire) d'en arriver à se cloisonner dans une méthodologie trop restrictive.

Or, même si tel n'est pas le cas, enclencher un processus d'analyse implique toujours d'avoir à vivre un deuil. Il faut y mettre un terme, se détacher de son objet, le partager. Malgré l'intérêt et l'évolution qu'une telle étape laisse présager, il est ce moment charnière, la fin, que nul chercheur n'appréhende sans émotion. Ne serait-ce que parce qu'il exige de se confronter à ses faiblesses, de rendre des comptes... Enfin, de dire ce que l'on n'a pas dit.

Fort heureusement, dans certaines circonstances, ce passage peut s'effectuer plus aisément. Notamment lorsqu'on prévoit sortir de l'espace qu'on aura créé, mais sans le clore, avec la certitude d'avoir le souffle nécessaire pour projeter y revenir plaisamment. Telle est, en l'occurrence, la situation qui se présente à nous. Ce parcours d'analyse, considérons-le comme un premier jet. L'épreuve inaugurale d'un travail qui devait certes s'échelonner sur plusieurs mois mais qui, sachons-le, constitue à ce jour les fondements d'une production

à venir. Justement parce qu'on ne peut éprouver face à la contexture d'une oeuvre comme *Salammbô* le sentiment d'avoir "levé le voile", découvert quelque chose qui serait de l'ordre de la Vérité ou, de façon plus réaliste, porter seulement atteinte à la fascination qu'elle ne cesse d'exercer.

Salammbô c'est notre Zaïmph. La source d'une inspiration inépuisable, à propos de laquelle il peut sembler possible de disserter sans fin. Précisément parce qu'il n'est pas, en lui-même, l'objet d'une quelconque révélation, mais la condition essentielle de son expectative. Il ne fait qu'attiser l'appétence du lecteur. Lui opposant la *résistance* nécessaire, essentielle, pour que la "prise" (la coalescence entre son désir et le tracé que l'économie signifiante lui propose) puisse se produire et résister. Une prise qui n'aurait peut-être pas lieu si ce texte n'offrait pas, tel un voile, l'impression d'une ouverture sur un au-delà. Un "au-delà" de la trame qu'on ne saurait voir mais qui, par l'évanescence même de sa texture, en constituerait la *monstration*.

Car c'est somme toute sa manière de nous appâter. Il nous maintient dans le leurre qu'il construit. Le leurre d'une dimension Autre (plénipotentiaire) de l'écriture dont la voie d'accès serait soigneusement préservée dans les replis de ses effets. Une écriture qui ne servirait plus tant à reproduire qu'à produire, soit à donner corps, à insuffler la vie.

Une écriture créatrice (génésiaque) conditionnant non seulement la perception des images qui en seraient la rémanence, mais également celle (pourrions-nous dire), du réel tel qu'il *aura été*. Tel que sa *re-connaissance* (l'indexation de sa valeur de présent passé) s'inscrirait dans la perspective d'un

avènement à naître. C'est-à-dire en attente du porteur, de la matrice (l'imagination du lecteur) devant lui permettre d'atteindre à l'existence⁶⁹.

Voilà peut-être ce qui explique qu'on ne sache jamais vraiment comment appréhender la fiction flaubertienne (réaliste ? fantastique ? historique ?). La précision avec laquelle chaque phénomène s'y trouve représenté rappelle la fable des raisins de Zeuxis. Le récit de l'oeuvre, de la fiction qui échappe à sa définition. A sa valeur de doublure pour s'imposer comme le modèle de son modèle.

Sa description extrêmement méticuleuse de l'ancienne Carthage exemplifie fort justement la comparaison. Comment simplement présumer qu'elle puisse être la *re-présentation* d'un lieu qui existerait déjà, sachant qu'elle n'est subordonnée à rien qui soit présent ? Sachant que l'une des seules images vraiment "vivante" — vraiment contextualisée de la première guerre Punique — est celle qui se déploie dans un texte que Flaubert aura signé. En l'occurrence c'est donc la fiction qui s'impose comme référent. Comme unique point de comparaison entre l'absence du présent évoqué et la contexture du portrait qu'en élabore l'énonciation.

Et c'est ce qui fait de cette oeuvre une création géniale. Libérant Carthage d'un cadre référentiel pétrifié et pétrifiant (lui insufflant l'énergie du

⁶⁹ Une écriture-Dieu-Père en somme. Une sorte de spectre de la Toute-Puissance phallique ou divine, sans doute aussi symptomatique du "manque" que le corps absent de Salammbô représente, mais à la hantise duquel l'exhibition de chaque scène, de chaque description, de chaque perception nous ramène inexorablement.

mouvement, les couleurs de la vie), l'énonciation en fait un nouveau *topos* — l'archétype d'un passé présenté pour la première fois.

Mais géniale, cette fiction l'est aussi, si l'on estime qu'elle oblige son lecteur à se questionner sur la position que l'homme concède, dans l'échelle de ses valeurs, au concept de la Vérité. A se demander si cet absolu existe vraiment "en-soi", c'est-à-dire autrement que de façon fantasmée, pour justifier la poursuite d'une jouissance éternellement différée. Une jouissance que nous présumons être *dans* l'atteinte de la Vérité (dans la pure et radieuse lumière de sa révélation), pour ne pas avoir à reconnaître que "jouir" nous ramènerait possiblement au plus bas: au "trou". Car la jouissance n'est peut-être jamais autre chose que la béance d'une plaie. Une plaie dont "Je" serait la contremarque⁷⁰.

Cette réflexion, c'est d'ailleurs le texte qui l'inspire. Car c'est précisément sur le registre du "trou" (sur ce qui, d'un travail d'anéantissement, peut être restauré, réparé, occulté) que toute la fiction flaubertienne s'édifie. Et c'est ce que nous souhaitons analyser plus en détails dans un proche avenir.

Cette oeuvre présente donc une complexion suffisamment suggestive pour retenir encore longtemps notre attention. D'ailleurs si la figure du voile (ses propriétés) nous paraissait un sujet d'analyse pertinent, c'est qu'elle présentait bien des similarités avec la contexture de la trame flaubertienne.

⁷⁰ Le reste "chu" de cette épreuve (répétée) que nous inflige à tous la castration symbolique, comme ultime preuve de notre aliénation (de sujet) à la fonction (symbolique) que le hasard (le sexe) nous oblige à assumer.

Tout comme le voile, *Salammbô* introduit l'absence. Non pas parce qu'on y traite d'une réalité inassimilable à la nôtre. Mais précisément parce qu'il s'agit d'une oeuvre nous confrontant au déroulement d'un procès (d'observation) qui nous positionne, malgré nous, dans un rapport d'inaccessibilité à ce qui l'intente. A ce que nous pourrions nommer le regard de L'Autre, ou encore le "lieu" d'une énonciation aliénée et aliénante, de seulement s'imposer comme la condition essentielle de la visibilité tout en demeurant en lui-même interdit (soit au-delà soit en-deça du visible).

Ce constat n'a sans doute rien d'exceptionnel, mais le devient néanmoins si l'on estime que cette modalité d'accès à l'image crée un au-delà. Fait du texte un voile. Joue sur le fantasme de sa réversibilité (un peu comme si sa contexture donnait toujours à voir ce qui ne pouvait être montré: son revers). Et c'est peut-être ce qui justifie vraiment l'état de fascination perpétuel dans lequel sa lecture nous maintient. L'expectative même de cet au-delà nous captive. Retient le sujet de l'inconscient (notre désir, en fait) prisonnier de la toile. D'un voile qu'il lui suffirait de percer, de déchirer, pour découvrir ce qui fait manque... Ce qui s'impose par la négative.

La dynamique des rapports Salammbô/Mâtho illustre d'ailleurs fort bien la situation. Dans la mesure où le corps de cette dernière — sa nudité — devient l'enjeu d'une quête qui n'aboutit pas, c'est bien à cet au-delà qu'il (son corps) ou qu'elle (son absence) nous réfèrent. À l'idéalité d'une position (voir sans être vu) qui, parce qu'elle ne donne jamais vraiment prise à l'identification, lui permet de devenir, aux yeux de l'autre, ce que "Je" désire inconsciemment

avoir: la puissance du *fascinus*. Le pouvoir d'être ce qui fait surgir, dans l'imagination de l'autre, le sujet de l'absence.

Cet exemple, nous devons donc le considérer comme une mise en abyme de notre propre rapport au texte. A la nature d'une relation qui n'est peut-être pas tant duelle ou bilatérale (sujet-lecteur/objet-texte) que ternaire ou, tel que le disait Lacan, "triadique" (sujet/objet/Autre). Une relation que Mâtho devait nous permettre d'envisager.

Car ce que Mâtho recherche, attend de Salammbô, c'est aussi ce que le lecteur attend du texte: soit que ce "corps" constitue pour lui une ouverture. Qu'il lui donne accès à ce qu'il n'a pas, ne connaît pas, ne peut pas même définir: la "chair" de l'absence.

Dérober à l'Autre sa place. Devenir le Voyeur invisible. Réaliser par là même la jonction entre ce que "Je" réclame inconsciemment et ce que personne ne peut offrir⁷¹. C'est à cela, peut-être, que se résumerait notre fascination pour la fiction flaubertienne. Car quelque chose dans la contexture de chaque scène, de chaque description, captive notre attention plus qu'on ne saurait le dire. Une présence (ou l'efficacité d'un dispositif) que notre parcours d'analyse n'aura sans doute pas suffisamment révélé, mais dont nous prévoyons étudier, dans un proche avenir, le fonctionnement.

⁷¹ La toute-puissance du Révélateur. De celui qui transmet la vie, fait exister par l'insistance, par l'affleurement, de son seul regard.

Nous avons effectivement pris conscience, en cours de recherche, du lien particulier qui nous reliait à l'instance de la narration flaubertienne. Au point de cristallisation de cette énonciation particulièrement problématique puisqu'elle trahit une certaine propension à la subjectivité (du moins une appétence certaine pour l'image), sans pour autant donner prise à l'identification. Une appétence que nous pourrions qualifier de "scopique", tant l'avidité de regarder se manifestait clairement au travers le procès (parfois morcelant) de chaque description. Un procès opéré, conditionné, par une instance (la narration) fonctionnant, pour l'essentiel, comme un dispositif optique. Non pas comme un sujet qui voit (témoignant d'une perception) mais bien comme le regard du grand Autre. Le regard valorisant du désir qui révèle, donne naissance.

Présumant qu'un rapport (ou qu'un désir) d'identification pouvait peut-être naître de cette instance "scopique" et de la tentation inconsciente du lecteur, nous fûmes dès lors persuadés de franchir une nouvelle étape. Une étape décisive puisqu'elle devait nous inciter à prolonger nos études, à projeter d'explorer une autre dimension (cette fois plus fantasmatique) de cette dynamique que l'on nomme la lecture.

Une dynamique fascinante parce qu'elle nous concerne justement. Implique la position que nous prenons, lisant, envers un objet — le texte — fétichisé et "fétichisant". Fétichisé parce qu'il se présente avant tout comme un "corps". Un corps qui fait écran, s'interpose entre le désir du lecteur (dont il symboliserait l'insistance) et la présence "absente" du manque auquel il supplée (la puissance sans limite dont l'instance de la narration — cet Autre regard —

serait, en l'occurrence, le représentant). Un manque impossible à saisir, à révéler, mais dont le texte, en qualité de voile, constituerait la *monstration*⁷². Et "fétichisant", car la fiction flaubertienne le devient également, si l'on estime qu'elle initie son lecteur à la logique d'un jeu (voyeur/exhibitionniste) qui pervertit son rapport à l'image, l'incite à croire que son regard est également tout-puissant. Qu'il peut réellement occuper, tel qu'il le fantasme, la position de Celui qui donne vie à ce qu'il regarde. De Celui qui se trouve en somme investi d'un pouvoir qu'il n'a pas: le pouvoir d'utiliser le corps de l'autre, du moins sa représentation, comme un prolongement du sien. Comme l'exhibition d'une puissance — d'un "phallus" imaginaire — dont l'épreuve de la castration symbolique marque pourtant l'anéantissement.

Voilà peut-être ce qu'il aurait fallu dire, définir, exemplifier (à l'aide des matériaux du texte) pour atteindre une plus grande clarté. Pour que nos trois chapitres s'"entrempliquent" vraiment (forment la "tresse" indéfectible que nous souhaitions constituer). Car bien qu'il soit question, dans chacun d'eux, du rôle prévalent qu'assume le voile dans le texte, l'épissure fondamentale du raccord n'est peut-être pas tant (réflexion faite) la diversité des leurres introduits par ce dernier que l'effet de perte justement conditionné par un dispositif optique (l'énonciation) toujours enclin à se rapprocher trop près de son objectif. Qui, à désirer trop ardemment saisir, assimiler la différence, efface, déréalise ... crée le voile.

⁷² Car qu'est-ce que le texte sinon l'exhibition d'un "lieu" où l'absence, l'inexistant, existe? Où le fantasme de créer par la puissance de son seul désir trouve son articulation dans la lettre, que tous nous appréhendons comme le moyen de s'offrir et d'offrir ce qu'on ne saurait prendre: La place de Dieu. De celui qui voit tout. De celui qui engendre sa perception du Réel par le truchement de son imagination.

Mais rien ne sert de regretter ce qui nous permet précisément de progresser. D'ailleurs si l'importance de cette "insistance" nous paraît désormais incontournable, c'est qu'il fallait préalablement trouver la bonne clé pour accéder à sa logique. Or pouvait-il y en avoir une meilleure que le zaïmph ? Que ce voile *qu'on ne saurait voir* sans risquer l'anéantissement. Sans tomber, tels Salammbô et Mâtho, sous le verdict de Tanit: soit dans le champ optique du regard dévorateur de l'Autre.

BIBLIOGRAPHIE

Le texte

FLAUBERT, Gustave, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, 1036 p., (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).

Ouvrages généraux:

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979, 247 p.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p., (coll. “Points/Essais”).

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, 445 p., (coll, “Critique”).

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, Paris, 1972, 445 p., (coll. “Points/Essais”).

DERRIDA, Jacques , *Marges*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, 396 p., (coll. “Critique”).

DUCROT, Oswald/TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 469 p., (coll. “Essais/Points”).

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, 185 p., (coll. “Folio/Essais”).

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 p., (coll. “Folio/Essais”).

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, 211 p., (coll. “Folio/Essais”).

GOUX, Jean-Joseph, *Economie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973, 279 p.

HAMILTON, Edith, *La Mythologie*, Paris, Marabout, 1978, 414 p., (coll. “Savoir pratique”).

KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981, 327 p., (coll. “Points/Essais”).

KRISTEVA, Julia , *Sémiotikè*, Paris, Seuil, 1969, 318 p., (coll. “Extraits/Points”).

LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, 289 p., (coll. “Points/Essais”).

LACAN, Jacques, *Écrits II*, Paris, Seuil, 1971, 244 p., (coll.“Points/Essais”).

LACAN, Jacques, *Le séminaire Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 375 p., (coll. “Le champ freudien”).

LACAN, Jacques, *Le séminaire Livre III: Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 363 p., (coll. “Le champ freudien”).

LACAN, Jacques, *Le séminaire Livre XVII: L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, 246 p., (coll. “Le champ freudien”).

LACAN, Jacques, *Le séminaire Livre IV: La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, 435 p., (coll. “Le champ freudien”).

LECLAIRE, Serge, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, 1971, 188 p., (coll. “Points/Essais”).

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975, 137 p., (coll, “Point/Essais”).

MARX, *Le Capital* (livre 1), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 696 p.

PONTALIS, J-B, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, 202 p., (coll. “Connaissance de L'inconscient”).

TIRSO DE MOLINA, *L'abuseur de Séville; Don Juan; L'invité de pierre*, Paris, Aubier, 1991, 200 p., (coll. “Domaine hispanique bilingue”).

TODOROV, Tzvetan, *Théories su symbole*, Paris, Seuil, 1977, 376 p., (coll. “Essais/Points”).

Etudes:

FRIER-WANTIEZ, Martine, *Sémiotique du Fantastique; analyse textuelle de Salammbô*, Berne, Editions Peter Lange SA, 1979, 253 p. (coll. "Publications Universitaires Européennes").

ROBERT, Marthe, *En haine du roman*, Paris, Balland, 1982, 122 p., (coll. "Le livre de poche; Biblio/Essais").

Autre:

Le Nouveau Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1996, 2551 p.