

Picturalisation de l'espace dans *Salammô* de Gustave Flaubert

Radi Mohamed¹

Cette étude prend comme point de départ le constat que l'œuvre romanesque et l'image picturale s'imbriquent de façons très diverses. L'objectif de cette étude est double, car nous visons à examiner différents modes d'introduction du pictural au sein du genre romanesque, notamment à élucider l'importance du pictural dans le roman de *Salammô* de Gustave Flaubert. En somme, par le biais de ces analyses, nous cherchons à éclairer le fonctionnement des rapports texte-image dans le roman de *Salammô* et de dégager certains traits qui caractérisent les diverses relations entre l'expression verbale et l'expression visuelle. Nous commençons par la critique de Sainte-Beuve à propos de *Salammô*, il rappelle que Flaubert tente de morceler le flux narratif en le coupant par des descriptions dont chacune suscite le geste anthologique du prélèvement et de la collectionⁱⁱ; aussi bien *Salammô* n'est-il pas tant composé de chapitres que de «tableaux»ⁱⁱⁱ et la manière dont l'auteur y «appuie sur chaque détail» incite-t-elle même à le prendre davantage comme un «tableau» que comme un «poème»^{iv}.

Ainsi, les rapports entre littérature et peinture cessèrent au XIXe siècle, selon Bernard Vouilloux, d'être seulement analogues, pour devenir homologues. Les pratiques littéraires et artistiques s'émancipèrent de leurs tutelles sociales pour accéder à une autonomie à travers le concept totalisant de l'art^v. Le volume Gustave Flaubert 7 « Flaubert et la peinture »^{vi} a réuni un nombre important d'études sur les rapports entre le romancier et les arts visuels. Tous les auteurs mettent en relief la spécificité du traitement flaubertien du visuel par rapport aux autres écrivains du XIXe siècle. Les perspectives choisies diffèrent cependant, ce qui fait la richesse de ce volume qui incitera certainement à d'autres analyses portant sur une dimension de l'œuvre de Flaubert qui n'avait pas encore été éclaircie à sa juste valeur.

Adrienne Tooke nous a donné une étude très poussée sur les rapports de Flaubert avec les arts visuels. Elle a analysé d'une manière systématique les commentaires de l'écrivain, de 1840 à 1851, et elle en conclut que Flaubert avait une connaissance des collections d'œuvres d'art supérieure à celle de Gautier et des frères Goncourt^{vii}. Adrienne Tooke souligne que Flaubert n'entendait pas d'entrer en concurrence avec la peinture, mais écrire à la lumière de la peinture, non pas d'une peinture particulière, mais de la peinture comme principe esthétique^{viii}. Comme Baudelaire et Delacroix, il pense que l'œuvre d'art doit « faire rêver ».

Luce Czyba souligne à son tour que Flaubert, loin de subir l'influence de tel ou tel peintre, était convaincu que son pouvoir figuratif faisait de l'écrivain l'égal du peintre. Pour cette raison, ce sont les analogies entre sa représentation du monde avec le courant novateur de la peinture française, de l'École de Barbizon au Réalisme et jusqu'à l'Impressionnisme, qui retiennent son attention. Dès son retour d'Orient, la vision et la représentation du monde spécifique de Flaubert se seraient constituées. Les paysages tels que le narrateur les perçoit, structurés par la lumière du soleil, sont composés comme des tableaux^{ix}.

Dans sa contribution « *Salammô et les arts visuels* » (p. 107-123), Érika Wicky souligne que le traitement des détails dans *Salammô* montrerait que le roman édifie une représentation de l'Orient « sur le modèle de la peinture à partir d'une série de fragments empruntés à un savoir livresque ».^x

¹ Professeur Associé, Département des langues et de linguistique, Université Al-Hussein Bin Talal, Ma'an – Jordan.
E-mail: mhdradi@yahoo.fr

Avant d'évoquer les procédés relatifs à la création du tableau, il est nécessaire de comprendre comment Flaubert donne à voir l'espace antique, l'exhibe, le présente comme un peintre expose le contenu de ses toiles dans un musée. En effet, avant toute autre explication, il s'agit de rendre compte de la manière dont Flaubert veut établir le contact avec le lecteur, qui se surprend à devenir spectateur d'un espace qui s'ouvre à lui, à son regard.

A- Présentation de l'espace antique

Pour transformer l'espace antique en espace pictural, deux méthodes de présentation sont couramment utilisées dans *Salammbô*. Tout d'abord, Flaubert construit une Histoire spectacle qui est considérée de deux « points de vue », soit par les personnages, soit par le narrateur omniscient. Ensuite, c'est grâce à une construction syntaxique spéciale que les descriptions peuvent s'apparenter à des figurations picturales ou hypotypes, comme elles sont communément appelées. L'espace antique est présenté, soit en focalisation interne par l'intermédiaire des regards des personnages, soit grâce au compte rendu élaboré par le narrateur omniscient.

1- Les personnages

Grâce au procédé de présentation qu'est la focalisation interne, l'espace se déploie devant le regard du lecteur en même temps qu'il apparaît devant celui des personnages spectateurs. Ainsi, au lieu de simplement lire la scène de loin, nous avons aussi l'impression de la voir de près, d'en être les témoins privilégiés : l'espace antique se transforme en objet de contemplation, en tableau donc, pour les personnages de l'Histoire comme pour nous. Mais, si une peinture permet à son spectateur de rentrer, par l'esprit et le regard, à l'intérieur du spectacle, il ne faut pas oublier la distance immense qui sépare l'objet regardé du sujet regardant. Ainsi, dans le texte même, ce dernier est toujours en dehors de ce qu'il regarde, réduit au rôle de témoin, d'assistant et parfois rempli de convoitise. Mais sa présence est importante : il est le médiateur des descriptions qui vont permettre de susciter le sens visuel du lecteur. Au cours des différents exemples qui suivent, pour cette première étape de picturalisation, « la proximité à distance » du personnage est mise.

Ainsi, Carthage apparaît dans toute son immensité sous les regards des petits soldats qui la contemplent : «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. [...] Carthage se déployait ainsi devant les soldats établis dans la plaine»^{xi}.

Le dernier verbe « se déployait », comme tous les autres termes de la description dénote une écrasante et une impressionnante Carthage. Si Flaubert choisit de députer le tableau par l'évocation magistrale de la ville et de terminer par la mention très rapide de l'origine de cette apparition, c'est qu'il désire d'insister sur le contraste, la différence, la distance qu'il y a entre les hommes et l'objet de leur contemplation. La focalisation interne connecte directement le lecteur qui devient aussi un témoin et spectateur privilégié de la ville.

La même technique d'exposition sert à présenter l'entrée de Salammbô, sous les regards des capitaines, visiblement très impressionnés : «Elle s'avança dans l'avenue des cyprès, et elle marchait lentement entre les tables des capitaines, qui se reculaient un peu en la regardant passer. Sa chevelure, poudrée d'un sable violent, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges cananéennes, 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»^{xii}.

Ici, la focalisation interne introduit toujours efficacement le tableau sous les yeux du lecteur et comme précédemment, l'opposition entre les médiateurs de la description et le contenu du tableau est toujours fortement établie. Si l'espace antique peut se transformer en espace pictural, c'est qu'il y a, à la base, un phénomène de distanciation. Mais, quand ce ne sont pas les protagonistes qui introduisent les tableaux, c'est le narrateur omniscient qui va nous les « faire voir ». S'il se trouve à l'intérieur de l'Histoire, les moyens de présentation mis en œuvre participent aussi de cette volonté de laisser le lecteur en dehors, seulement admirateur.

2- Le narrateur

Dans *Salammbo*, le narrateur qu'est Flaubert appartient véritablement à l'Histoire qu'il met en scène. En effet, tout en l'écrivant, il la vit, la ressent, la pénètre, s'en imprègne tellement qu'il se transforme lui-même en frénétique acteur ou personnage de l'Histoire. Ces quelques phrases, écrites le 27 septembre 1861, à son ami Jules de Goncourt révèlent sa semi-démence : « Le siège de Carthage que je termine maintenant m'a achevé. Les machines de guerre me scient le dos ! Je sus du sang, je pisse de l'huile bouillante, je chie des catapultes et je rote des balles de frondeurs. Tel est mon état. »^{xiii}.

Il est vrai qu'au cours du chapitre, « Le défilé de la Hache », le lecteur ressent la présence indirecte du narrateur. Il faut mentionner le fait qu'il s'agit d'un épisode avec une connotation affective intense puisque les barbares, prisonniers des carthaginois entre une herse d'une part, et une montagne d'autre part, déprissent lentement et affreusement. Là, c'est le narrateur qui prend en charge leur description d'où émane une certaine émotion : « Ces quarante mille hommes étaient tassés dans l'espèce d'hippodrome que formait autour d'eux la montagne. Quelques-uns restaient devant la herse ou à la base des roches ; les autres couvraient la plaine confusément. Les forts s'évitaient, et les timides recherchaient les braves, qui ne pouvaient pourtant les sauver »^{xiv}. L'omniscience du narrateur est également perceptible quand il intervient clairement dans une parenthèse : « Tout à coup, un homme d'apparence chétive bondit aux pieds d'Hannon, arracha la trompette d'un héraut, souffla dedans, et Spendius (car c'était lui) annonça qu'il allait dire quelque chose d'important »^{xv}. C'est donc dans la typographie que sa présence est effectivement le plus perceptible : les tirets, par exemple, révèlent une mise en retrait, une mise en évidence : les exemples abondent dans toute l'œuvre, notamment au cours de l'ultime lutte opposant les barbares aux Carthaginois. Les éléphants font partie de l'attaque des troupes d'Hamilcar Barca, leur monstruosité, leurs abominables éentrations au sein de la masse humaine sont peintes avec une extrême précision, sans doute pour mieux les dénoncer : « Le plus furieux (des éléphants) était conduit par un Numide couronné d'un diadème de plumes. Il lançait des javelots avec une vitesse effrayante tout en jetant par intervalles un long sifflement aigu ; -les grosses bêtes, dociles comme des chiens, pendant le carnage tournaient un œil de son côté »^{xvi}. Cette dernière image, très troublante, presque effrayante, s'immortalise dans notre esprit. Flaubert apprécie cette technique qu'il réutilise pour décrire l'attitude bestiale d'un barbare nommé Zarxas : « Un des gardes de la Légion, resté en dehors, trébuchait parmi les pierres. Zarxas accourut, et, le terrassant, il lui enfonça un poignard dans la gorge ; il l'en retira, se jeta sur la blessure, et, la bouche collée contre elle, avec des grondements de joie et des soubresauts qui le secouaient jusqu'aux talons, il pompait le sang à pleine poitrine... »^{xvii}. Cette image qui symbolise la soif de cruauté, l'appétit féroce de meurtres reste en mémoire lorsque l'on a refermé le livre.

Ainsi, Flaubert, omniscient à l'Histoire, sait toujours fort bien introduire les tableaux, et accentuer certaines images qui s'éternisent dans l'esprit du lecteur. Mais si le narrateur s'immisce dans l'espace afin de mieux le présenter, il ne laisse en revanche presque jamais le lecteur s'introduire dans le monde représenté, définitivement pictural et soumis au regard extérieur. En effet, souvent, sont utilisées par le narrateur des tournures exposantes qui vont certes permettre au lecteur la découverte de l'espace, mais qui vont aussi le laisser à l'écart.

En effet, dès le début de *Salammbo*, dans l'exorde, Flaubert fait connaître la méthode qui sera souvent la sienne tout au long du livre : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar ». Ici, l'espace, grâce à l'utilisation de « c'était », est déjà traité en espace pictural. Ce traitement spécifique accordé à l'espace est réitéré au cours de l'inventaire des richesses d'Hamilcar : « Elle (la salle) était pleine de pierreries qui se trouvaient dans des calebasses d'or accrochées comme des lampadaires aux lames d'airain, ou dans leur blocs natifs rangés au bas du mur. C'étaient des callaïs arrachées des montagnes à coup de fronde, des escarboucles formées par l'urine des lynx, des glossopètres tombés de la lune »^{xviii}. Au cours de la description de l'Acropole, la présentation est similaire : « C'étaient des temples à colonnes torses avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierres (...) »^{xix}. Le narrateur qui s'efforce de montrer l'espace accorde aussi beaucoup d'importance à l'expression « il y avait », une formule qui se met notamment au service de la peinture de *Salammbo* : « Des tresses de perles attachées à ses temps 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. »^{xx}.

Flaubert, qui veut faire de *Salammô* une œuvre essentiellement descriptive, utilise aussi beaucoup les auxiliaires « être » et « avoir » et les verbes comme « apparaître », « paraître », « sembler », « avoir l'air »... Toutes ses formes servent à présenter l'aspect extérieur de l'espace antique, à le dessiner. Ainsi, la méthode des points de vue vise à montrer l'espace, à en accentuer certaines images afin qu'il devienne très concret, très visible, comme un tableau. Mais ce procédé de présentation, d'ordre syntaxique, aide aussi à considérer l'espace antique comme un espace pictural.

B- La technique de picturalisation

Pour donner l'apparence d'un tableau à toutes ses descriptions, Flaubert va en priorité insister sur deux techniques, soigner l'organisation spatiale du tableau et les effets. Flaubert a donc deux ambitions : faire voir, c'est-à-dire peindre des images nettes à forte puissance d'évocation mais aussi créer, modeler, donner forme et vie à ses descriptions. Si la peinture fait partie des arts plastiques, l'écriture flaubertienne dans *Salammô* est-elle-même plastique, esthétique.

1- L'organisation spatiale du tableau et les effets

Dans un tableau, le spectateur descelle toujours différentes parties, plusieurs plans. Or, dans *Salammô*, chaque description revêt de multiples précisions quant à la disposition des éléments qui la constituent.

Ainsi, quand Carthage est décrite, les détails topographiques sont si nombreux que le lecteur peut se représenter avec netteté la composition de la ville : « Cette première ligne de murailles abritaient immédiatement Malqua, le quartier des gens de la marine et des teinturiers »^{xxi}. Un peu plus loin, la reconstruction continue : « Par derrière, la ville étageait en amphithéâtre ses hautes maisons de forme cubique ». A la page 68, « La colline de l'Acropole, au centre de Byrsa, disparaissaient sous un désordre de monuments ». Au paragraphe suivant, « Derrière l'Acropole, dans des terrains rouges, le chemin des Mappales, bordé de tombeaux, s'allongeaient en ligne droite du rivage aux catacombes (...) »^{xxii}. Ainsi Flaubert a-t-il clairement décrit la grande Carthage, par plans successifs, comme un peintre prend soin de mettre en valeur l'organisation spatiale de son tableau.

L'armée carthaginoise subit le même traitement. La picturalisation est très vite perçue car l'auteur insiste beaucoup sur la disposition des troupes dans l'espace du tableau. Etant donné la longueur du passage, je ne cite ici que les éléments concernant la topographie même : « Au milieu » ; « les six premiers rangs », « les dix rangs inférieurs », « A la droite et à la gauche des éléphants ». Il serait possible, à l'instar de Philippe Druillet, dans sa bande dessinée intitulée *Salammô*, de reconstituer la stratégie d'attaque de l'armée avec l'emplacement de ses soldats. Pour un tableau plus vaste, plus important, Flaubert élabore une méthode de picturalisation qui fait naviguer le lecteur dans l'espace entier, mais toujours avec méthode et logique, Par exemple, au chapitre VII, Flaubert veut décrire l'assemblée des Anciens, un rendez-vous qui a lieu dans le temple de Moloch et auquel Hamilcar Barca et « les hommes les plus importants de son parti » participent. Tout d'abord, l'auteur choisit de dévoiler l'extérieur du temple, sa situation « au pied d'une gorge escarpée, dans un endroit sinistre. » et l'atmosphère lugubre qu'il règne : « La nuit était sombre, un brouillard grisâtre semblait peser sur la mer. Elle battait contre la falaise avec un bruit de râles et de sanglots (...) »^{xxiii}. Après le décor est divulgué l'intérieur du temple, son architecture : « on se trouvait dans une vaste cour quadrangulaire, que bordaient des arcades. Au milieu, se levait une masse d'architecture à huit pans égaux. Des coupoles la surmontaient en se tassant autour d'un second siège (...) »^{xxiv}. Plus loin, une présence animale puis humaine sont dévoilées : « Sur les dalles, de place en place, étaient accroupies, comme des sphinx, des lions énormes (...). Plusieurs [des Anciens] portaient au bas de leurs vêtements une déchirure arrêtée par un galon de pourpre (...). D'autres gardaient leur barbe enfermée dans un petit sac de peau violette, que deux cordons attachaient aux oreilles »^{xxv}. A la page 148 succède une description plus précise du physique des hommes présents au temple : « Ces hommes étaient généralement trapus, avec des nez recourbés comme ceux des colosses assyriens. Quelques-uns cependant, par leurs pommettes plus saillantes, leur taille plus haute et leurs pieds plus étroits, trahissaient une origine africaine, des ancêtres nomades. Ceux qui vivaient continuellement au fond de leurs comptoirs avaient le visage pâle (...) »^{xxvi}.

Même si Flaubert reste très général dans sa peinture des hommes, il élabore une technique de description qui vise à donner au spectateur une idée précise de la scène, partant du plus général (la situation du temple) au plus particulier (le physique des personnages).

Sa peinture étant très riche, l'auteur nous guide au sein même de son œuvre, décrit, dans l'ordre de leur importance, les différentes parties du tableau. Ici, grâce à ses facultés d'écrivain, Flaubert peut, contrairement à un vrai peintre, donner un sens à sa description. En effet, devant une toile, le regard de l'observateur se perd parfois dans les innombrables détails qui parsèment l'œuvre. L'écrivain, en revanche, établit une gradation, un ordre de lecture et de découverte, de sorte que l'on ne peut rien omettre de l'organisation spatiale du tableau. Dans *Salammbô*, les verbes peuvent, comme l'explique Marcel Proust dans son article consacré au style de Flaubert, être considérés comme des « teintes du tableau »^{xxvii}. Ils assurent un contraste qui s'apparente effectivement à des jeux de lumière ou des effets de couleurs dans un tableau.

Tout d'abord, c'est le temps des verbes qui est signifiant. L'imparfait, forme récurrente du texte, se caractérise par sa tonalité morne, monotone, itérative. On pourrait effectivement le comparer à un ton en « demi-teinte », terne, fade. En revanche, le passé simple, qui est beaucoup moins présent dans le livre, dénote un changement de rythme, une accentuation comme un éclairage dans un tableau.

Ainsi, pendant le festin, l'arrivée de Salammbô au milieu des cris des hommes et des mugissements des lions, provoque l'ébahissement de tous, comme un arrêt du temps. Le passé simple accentue encore l'aura qui entoure la déesse : « La clameur redoublait ; les lions blessés rugissaient dans l'ombre. Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil. »^{xxviii}. La structure de la phrase retarde volontairement « l'apparition » de Salammbô. Si le temps des verbes est évocateur, les verbes eux-mêmes servent à caractériser l'espace pictural. Dans *Salammbô*, beaucoup de verbes hyperboliques sont présents pour assurer une bonne représentation visuelle.

Au cours des nombreuses peintures de Carthage, Flaubert utilise un langage très poétique qui est très expressif : « La lune se levait au ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient : le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. Les boules de verre sur les toits des temples rayonnaient, çà et là, comme de gros diamants. »^{xxix}. Aux verbes « briller » et « rayonner » succède à la page suivante le verbe « resplendir » : « Autour de Carthage les ondes immobiles resplendissaient, car la lune étalait sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis (...) »^{xxx}. De la lumière qui émane de la ville au début de la description, on aboutit donc à un véritable éclat : le tableau est donc dominé par des effets, plus au moins manifestes, de lumière. Comme le dit Joseph Jurt, dans son compte rendu, « Ses descriptions dénotent une volonté manifeste de donner à voir, à travers les indications spatiales, et des notations de la lumière et de couleurs. »^{xxxi}.

La lumière révèle la présence divine, comme le nimbe met en relief le caractère sacré des figures sur un tableau. Au cours du dernier chapitre, la déesse de Carthage est ainsi décrite : « Derrière Salammbô se développaient les prêtres de Tanit en robe de lin ; les Anciens, à sa droite, formaient, avec leurs tiares, une grande ligne d'or, et, de l'autre côté, les Riches, avec leurs sceptres d'émeraude, une grande ligne verte, tandis que, tout au fond, où étaient rangés les prêtres de Moloch, on aurait dit, à cause de leurs manteaux, une muraille de pourpre. Les autres collègues occupaient les terrasses inférieures. La multitude encombrait les rues. Elle remontait sur les maisons et allait par longues files jusqu'au haut de l'Acropole. Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée »^{xxxii}.

La lumière sert d'emblème à la figure surhumaine de Salammbô ; elle l'enveloppe d'une gloire personnelle. Hormis ces effets de lumière, certains verbes peuvent révéler des effets de contraste, le mouvement du paysage. Ainsi les barbares, dans l'attente d'une attaque adverse, sont paisiblement établis à Utique, quand soudain ils perçoivent des choses étranges, presque fantastiques, autour d'eux : « Les barbares campés à Utique, et les quinze mille autour du pont, furent surpris de voir au loin la terre onduler. Le vent qui soufflait très fort chassait des tourbillons de sable ; ils se levaient comme arrachés du sol, montaient par grands lambeaux de couleur blonde, puis se déchiraient et recommençaient toujours (...) »^{xxxiii}. Ici, l'agitation presque apocalyptique du paysage est essentiellement rendue par les verbes « onduler », « souffler », « chasser », « lever », « monter » et « déchirer ».

Dès la première page du livre, Flaubert donne le ton et accorde aux coloris une place importante pour la réussite de sa représentation : « Les capitaines, portant des cothurnes de bronze, s'étaient placés dans le chemin du milieu, sous un voile de pourpre à franges d'or (...) »^{xxxiv}.

Pourtant, si l'auteur peut dépeindre la richesse de l'antiquité, il peut aussi, par le biais de la couleur, mettre en évidence la misère, la souffrance des soldats. En effet, dans les tableaux de batailles, Flaubert utilise souvent la teinte rouge, non plus comme synonyme de pourpre mais cette fois-ci couleur de sang. Au cours de la première bataille menée par Hannon, Flaubert met pour ainsi dire côte à côte, les deux significations de cette couleur si symbolique. Au chapitre IV, dans la première page, un tableau montre l'étalage burlesque que les Anciens font de leurs richesses : « Ceux des Anciens qui commandaient étaient venus avec des casques de pourpre dont les franges magnifiques s'embarrassaient dans les courroies de leur cothurnes. Leurs visages, tout barbouillés de vermillon, reluisaient sous des casques énormes surmontés de dieux et, comme ils avaient des boucliers à bordure d'ivoire couverte de pierreries, on aurait dit des soleils qui passaient sur des murs d'airain. »^{xxxv}. Cette apparence superficielle qui fait sourire, s'oppose à la signification profonde et dramatique de la guerre, à la description des blessés et des morts : « Les Barbares enfoncèrent leur ligne ; ils les égorgèrent à pleine glaive ; ils trébuchèrent sur les moribonds et les cadavres, tout aveuglés par le sang qui leur jaillissait au visage. »^{xxxvi}. Ici, le sang remplace le vermillon et le pourpre : Flaubert met ironiquement en contraste les deux tableaux et accentue ainsi le décalage, la bipolarité de la guerre, considérée par certains comme un joyeux prétexte à l'étalage et vécue par d'autres comme monstruosité. Mais le sang inspire aussi des tableaux et des évocations visuelles à valeur symbolique, comme dans le récit qui décrit les préparatifs de l'alliance entre Mâtho et Naar'Havas : « Alors on amena un taureau blanc avec une brebis noire, symbole du jour et symbole de la nuit. On les égorga au bord d'une fosse. Quand elle fut pleine de sang ils y plongèrent leurs bras. Puis Naar'Havas étala sa main sur la poitrine de Mâtho, et Mâtho la sienne sur la poitrine de Naar'Havas. Ils répétèrent ce stigmate sur la toile de leurs tentes. Ensuite ils passèrent la nuit à manger, et on brûla le reste des viandes avec la peau, les ossements, les cornes et les ongles. »^{xxxvii}

2- Les types de tableaux

Grâce à un style très poétique, Flaubert donne parfois une très belle image des paysages antiques. Ces représentations féériques s'apparentent alors à des tableaux impressionnistes.

a- Le tableau impressionniste

Dans une peinture impressionniste, le spectateur descèle toujours de nombreuses touches de couleur, de multiples « impressions » fugitives produites par le pinceau du peintre. Or, dans *Salammbô*, les paysages ne sont jamais clairement ou précisément décrits : une atmosphère évanescence règne dans un tableau qui n'est jamais délimité mais plutôt flou, vaporeux. Ainsi, dès les premières pages du roman, la description des jardins d'Hamilcar Barca est tout à fait assimilable au contenu d'un tableau impressionniste : « Des figuiers entouraient les cuisines ; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers ; des vignes ; chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins ; un champ de roses s'épanouissait sous des platanes ; de place en place sur des gazons, se balançaient des lis ; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers (...) »^{xxxviii}.

Tout d'abord, aucun verbe ne sert à fixer, à figer le paysage qui est plutôt représenté en mouvement, grâce aux verbes « se prolonger », « monter », « s'épanouir » et « se balancer ». De même, à la lecture, ce sont immédiatement des taches, des points qui apparaissent comme les constituants du tableau. En effet, le verbe « parsemer », l'expression « de place en place », les « touffes » des cotonniers, les « grappes », la « poudre de corail », le « sable noir » participent tous de la même technique picturale. Enfin, comme tout peintre impressionniste, Flaubert parseme son tableau de couleurs telles que le vert, le blanc, le rose, le noir, le rouge. Ainsi, Flaubert fait tout pour tendre un flou artistique inhérent à tout tableau impressionniste, pour dénoter une atmosphère particulière, où tous les contours sont dissous, où le paysage paraît finalement irréel. Ainsi, dans ces tableaux magiques, des clairs-obscurs apparaissent. Flaubert distribue harmonieusement les lumières et les ombres quand l'obscurité des ténèbres vient se mêler à la lumière et à la blancheur : « La lune se levait au ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient. »^{xxxix}. De même, après la fuite de Salammbô, Mâtho sort furieux de la tente et regarde devant lui : un ciel en clair-obscur constitue, entre autre, le tableau de sa vision : « Le brouillard, déchiré par les rayons du soleil, formait de petits nuages qui se balançaient (...) »^{xl}. Ces types de tableaux interviennent le plus souvent devant les regards de protagonistes rêveurs ou très imaginatifs. C'est ainsi que les mercenaires, au lieu de reconnaître l'arrivée subite des Carthaginois dans leur camp, subissent une illusion d'optique qui transforme le paysage réel en paysage

impressionniste : « Le vent qui soufflait très fort chassait des tourbillons de sable ; ils se levaient comme arrachés du sol, montaient par grands lambeaux de couleur blonde, puis se déchiraient (...) »^{xi}. Plus loin, « De petites vapeurs, subtiles comme des haleines, couraient sur la surface du désert (...). Enfin, leur fantasmagorie s'achève par cette ultime vision : « L'immense plaine se développait de tous les côtés à perte de vue ; et les ondulations des terrains, presque insensibles, se prolongeaient jusqu'à l'extrême horizon, fermé par une grande ligne bleue qu'on savait être la mer. »^{xii}. Ce climat presque apocalyptique se nourrit de mouvement, de confusion, de flou, et se rapproche ainsi de la représentation des impressionnistes.

En effet, il semblerait que la magie, la fantaisie, la beauté presque fantastique qui se dégagent de la dernière description ne proviennent que des affabulations des personnages. Ceux-ci, laissés par un climat guerrier et peu réjouissant, se créent à leur manière des exutoires, des rêves. De même, si Flaubert veut mettre en valeur la beauté de l'antiquité, il ne peut que l'inventer, la composer grâce aux facultés créatives de son style. N'est-il pas exact que Flaubert considère la beauté terrestre comme illusoire et seulement accessible grâce aux ressources artistiques et esthétiques d'un style capable de transformer la réalité austère ? En effet, Flaubert est certain que la beauté ne réside que dans « l'Art », n'est accessible que grâce aux facultés de l'imagination créatrice.

b- Le tableau cubiste

Dans un tableau cubiste, l'espace pictural est représenté de manière étrange, ambiguë, car il est tout d'abord constitué de géométrie et d'autre part marqué par un profond désordre. Dans certains descriptions de *Salammbo*, l'espace oscille justement entre rigidité, rectitude et confusion. Carthage est au premier abord considérée comme une ville importante, sévère, austère, très dominatrice. En effet, les entassements, les lignes, les figures géométriques qui la confèrent une certaine dimension d'autorité et d'indestructibilité : « Par-derrrière, la ville étageait en amphithéâtre ses hautes maisons de forme cubique. »^{xiii}. Plus loin, la description est similaire : « Derrière l'Acropole, dans des terrains rouges, le chemin des Mappales, bordé de tombeaux, allongeait en ligne droite du rivage aux catacombes. »^{xiv}. Cette peinture attribue finalement à Carthage une dimension d'éternité, d'immuabilité à l'instar de son composant, la géométrie, science toujours exacte, invariable.

Pourtant, ceci n'est qu'une impression et si le spectateur regarde de plus près, il s'aperçoit de l'immense hétérogénéité et du désordre sous-jacents. Les imposantes maisons de forme cubique sont en fait « en pierres, en planches, en galets, en roseaux, en coquillages, en terre battue. » ; Flaubert les compare d'ailleurs à une « montagne de blocs, diversement colorés. ». Le mélange est encore plus perceptible à la page suivante : « La colline de l'Acropole, au centre de Byrsa, disparaissait sous un désordre de monuments. C'étaient des temples à colonnes torsées avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierres sèches à bandes d'azur, des coupes de cuivre, des architraves de marbre, des contreforts babyloniens, des obélisques posant sur leur pointe comme des flambeaux renversés. »^{xv}. Ici, Flaubert a brisé l'espace où l'on représentait les objets sous un angle de vision unique et fixe ; il les représente sous de multiples relations polyvalentes. Ces multiples relations qui engendrent des ambiguïtés de toutes sortes, sont les conséquences directes de la rupture d'avec la perspective traditionnelle.

Conclusion

Flaubert reproduit le réel, certes, mais comme le fait la peinture elle-même lorsqu'elle simule la réalité par la tridimensionnalité (la perspective), la couleur, la lumière, créant elle aussi un « effet de réel ». Nous avons vu comment l'auteur a tenté d'établir une jonction entre les moyens descriptifs de son texte et celle de la peinture pour agrandir le champ de vision du lecteur. Ainsi Flaubert cherche-t-il avant tout à donner l'illusion du réel, à apporter à sa création une crédibilité. Les quelques termes empruntés à différentes sources que nous avons recensés auparavant ne produisent en vérité que des "effets de réel" qui servent à renforcer cette impression de réalité. De même, s'ils peuvent contribuer à élargir le tableau antique, à fournir des images afin que le lecteur se représente mieux le monde dessiné par Flaubert, alors dans ce cas, ils sont exploités. Il faut donc toujours les envisager comme des éléments du livre, de l'Antiquité flaubertienne et non comme des informations sur l'Antiquité passée. La réalité historique sert uniquement de "tremplin" à Flaubert, qui la met au service de sa création. Nous avons vu que la description des lieux se veut progressive. Au fur et à mesure que le lecteur avance dans le texte, les lieux se précisent de plus en plus. En effet, Flaubert montre des vues d'ensemble, mais a également le souci du détail qui donne à son œuvre toute la « grandeur » d'une peinture.

-
- i FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, Paris : Editions Louis Conard, 1902. Au cours de notre étude, toute citation renverra à cette édition.
- ii Ch.-A. Sainte-Beuve, «Salammbô», *Nouveaux Lundis*, 2E éd. revue, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 49.
La critique de Sainte-Beuve a paru dans *Le Constitutionnel* des 8, 15 et 22 décembre 1862.
- iii Ibid., p. 43.
- iv Ibid., p. 46-47.
- v Bernard Vouilloux, *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle* ; Paris, Hermann, 2011.
- vi Flaubert et la peinture. Textes réunis et présentés par Gisèle Séginger, *Gustave Flaubert 7, La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Minard, 2010.
- vii Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictural Arts. From image to text*, Oxford, University press, 2000, p. 97-180
- viii Cité par Joseph Jurt. Consulté en ligne. <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=21>
- ix Ibid.
- x Ibid.
- xi G. Flaubert, op. cit, p. 68.
- xii Ibid., p. 14.
- xiii G. Flaubert, *Correspondance* : 3, Paris, Gallimard, p. 177.
- xiv Flaubert, op. cit, p. 361.
- xv Ibid., p. 48.
- xvi Ibid., p. 374.
- xvii Ibid., p. 227.
- xviii Ibid., p. 176.
- xix Ibid., p. 68.
- xx Ibid., p. 14.
- xxi Ibid., p. 67.
- xxii Ibid., p. 68.
- xxiii Ibid., p. 146.
- xxiv Ibid.
- xxv Ibid., p. 147.
- xxvi Ibid., p. 148.
- xxvii Marcel Proust, *A propos du style de Flaubert*, *La Nouvelle Revue française*, 1-01-1920.
- xxviii G. Flaubert, op. cit, p. 13.
- xxix Ibid., p. 55.
- xxx Ibid., p. 56.
- xxxi Joseph Jurt, consulté en ligne : http://flaubert.univ-rouen.fr/comptes_rendus/bender_jurt.php
- xxxii G. Flaubert, op. cit, p. 407.
- xxxiii Ibid., p. 198.
- xxxiv Ibid., p. 1.
- xxxv Ibid., pp. 127-128.
- xxxvi Ibid., p. 128.
- xxxvii Ibid., p. 159.
- xxxviii Ibid., p. 2.
- xxxix Ibid., p. 55.
- xl Ibid., p. 272.
- xli Ibid., p. 198.
- xlii Ibid.
- xliii Ibid., p. 67.
- xliv Ibid., p. 68.
- xlv Ibid.