

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

"Quelque chose de rouge": On the aesthetics of tableaux vivants in Salammbô

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1ds8n7z5>

Journal

MLN, 128(4)

ISSN

0026-7910

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

2013

DOI

10.1353/mln.2013.0069

Peer reviewed

Flaubert

Revue critique et génétique

15 | 2016 :

Flaubert : Le mot, l'image, le rêve

« Quelque chose de rouge » : l'esthétique des tableaux vivants dans *Salammbô*

DOMINIQUE JULLIEN

Résumés

Français English

L'écriture de Flaubert dans *Salammbô* est gouvernée par un principe analogue au tableau vivant, qui tire le roman vers les arts visuels et les arts du spectacle. Le tableau vivant, pratique culturelle qui atteint sa plus grande popularité au cours du Second Empire, traverse à la fois le théâtre, la peinture, la photographie et la sculpture, arts avec lesquels l'écriture de Flaubert entretient une relation d'imitation ou de rivalité. La question du tableau vivant permet de renouveler la réflexion sur l'écriture picturale, et offre un véhicule idéal à l'orientalisme flaubertien, définie comme une synthèse de beauté et de sadisme. Elle révèle aussi des liens entre *Salammbô* et des écritures romanesques plus modernes (Roussel, Perec) ainsi que des pratiques artistiques contemporaines (*performance art*) qui reposent sur un retour au tableau vivant.

In *Salammbô*, Flaubert's writing is generated by a principle analogous to the *tableau vivant*, pulling the novel in the direction of the visual and spectacular arts. A cultural practice which reached its peak popularity during the Second Empire, the *tableau vivant* intersects theater, painting, photography, and sculpture, genres and media which Flaubert sought either to emulate or to rival in his writing. It provides a key entry point of engagement with the question of pictorialist writing, as well as an ideal vehicle for Flaubert's particular vein of Orientalism, defined as a synthesis of beauty and sadism. The question of *tableau vivant* also links Flaubert's novel with more recent fiction writing (Roussel, Perec) as well as contemporary performance art.

Entrées d'index

Mots-clés : Salammbô, tableau vivant, arts du spectacle

Texte intégral



Afficher l'image

Crédits : © Musée des Beaux Arts, Nantes

« ... Il rêve ses acteurs dans la pose de la statuaire... »¹

- 1 Attendue impatientement, *Salammbô* fut reçue avec la plus grande admiration par les amis de Flaubert. Théophile Gautier s'enthousiasme : « Ce n'est pas un livre d'histoire, ce n'est pas un roman, c'est un poème épique ! » et Leconte de Lisle fait écho : « Bravo, mon bonhomme ! Tu es un poète et un peintre comme il y en a peu. Tu as *vu* et *bien vu*, je n'en doute pas. » Même réaction chez Eugène Fromentin : « Vous êtes un grand peintre, mon cher ami, mieux que cela, un grand *visionnaire* ! »², chez George Sand : « C'est du Beethoven » chez Guy de Maupassant : « une sorte d'opéra en prose »³. Ainsi le roman est un poème, un opéra, un tableau. Les commentaires moins élogieux vont dans le même sens : « Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra dans un poème barbare » raillent les Goncourt dans le secret de leur journal⁴. Le point essentiel ici, bien sûr, est que les lecteurs contemporains de *Salammbô* sont sensibles à la nature non-romanesque de ce « roman », et le comparent plutôt à d'autres arts — la peinture, l'opéra, etc. Le livre est, dès le début, assimilé à d'autres arts : peinture ou drame, il paraît relever du spectaculaire et du visuel plutôt que de l'art verbal.
- 2 Cet article se propose d'explorer le principe du tableau vivant comme forme génératrice de l'écriture. Selon une définition moderne, un tableau vivant désigne une « disposition de personnages immobiles sur une scène évoquant une peinture ou une sculpture » (Larousse.fr). Par ailleurs, le tableau vivant est aussi une pratique culturelle historiquement datée, à la fois un passe-temps mondain et une forme artistique, qui atteint sa plus grande popularité sous le Second Empire, précisément au cours des mêmes années que *Salammbô*. Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* définit un *tableau vivant* comme la « Reproduction de certains tableaux connus ou de certaines scènes de l'histoire, à l'aide de personnages vivants qui prennent les attitudes indiquées par le sujet »⁵. Cette étude entend montrer que le texte de *Salammbô* est gouverné par un principe analogue au tableau vivant, qui tire le roman dans la direction des arts du spectacle, peinture et théâtre. Le tableau vivant, qui combine théâtre, peinture, photographie et sculpture, apparaît comme une sorte de point névralgique, à l'intersection de plusieurs genres et techniques que Flaubert prend, soit comme modèles, soit comme rivaux de l'écriture. En tout premier lieu, bien sûr, se pose la question du rapport à la peinture en général, et à la peinture orientaliste en particulier. La question du tableau vivant peut se comprendre comme une sorte de sous-ensemble au sein de la question plus large de la dimension picturale du roman. De plus, comme on va le voir, le tableau vivant

offre un véhicule idéal pour le type d'orientalisme particulier à Flaubert, qui mêle la beauté et l'horreur en une synthèse qu'il estime essentiellement orientale : la cruauté sans relâche de cette succession de scènes splendides illustre les liens qui rattachent les tableaux vivants à l'esthétique du sadisme. En second lieu, se pose la question du rapport au théâtre : on sait que Flaubert s'intéressa de près à l'adaptation scénique de *Salammbô*, et qu'il s'essaya aussi, dans les années qui suivirent la parution du roman, au genre populaire des féeries, s'obstinant sans succès à atteindre la gloire à la scène avec ses propres féeries, notamment *Le Château des cœurs*, écrit en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy⁶. La décision de Flaubert de se détourner de la platitude du réalisme, vers un genre qui autorisait — voire qui exigeait — l'excès, les effets spéciaux, la fantasmagorie, offre une nouvelle preuve du chevauchement entre les tableaux vivants du roman et le style théâtral hautement visuel qu'il affectionnait. La photographie à ses débuts est elle aussi proche du tableau vivant, puisque les contraintes techniques exigent, pour le succès de l'image photographique, la composition des groupes et l'immobilité complète des sujets : « la durée des temps de pose, note Bernard Vouilloux, [tire] irrésistiblement la photographie de groupe vers le tableau vivant »⁷. Depuis le voyage décisif en Orient en compagnie de Maxime Du Camp, qui en avait rapporté des centaines de photographies, Flaubert, c'est bien connu, entretient une relation complexe avec la photographie, qui lui est à la fois un modèle fascinant pour l'art de l'écrivain et une rivale détestée⁸. L'écriture de Flaubert dans *Salammbô* traverse toutes ces formes d'art, faisant du tableau vivant un point d'entrée privilégié pour aborder la question de l'écriture picturale.

Une grande machine

- 3 Tant par son hybridité générique que par son thème oriental, *Salammbô* est très proche de *La Tentation de Saint Antoine*, qui consiste en une succession d'épisodes hallucinatoires, si bien que la prédominance de la composante visuelle dans les deux textes vient renforcer leur indétermination générique, comblant le fossé entre les arts littéraire, théâtral, pictorial et photographique⁹. « *Saint Antoine* n'est pas une pièce, ni un roman non plus. Je ne sais quel genre lui assigner, » écrit Flaubert ; même si *Salammbô* est bien plus clairement romanesque que *Saint Antoine* (au moins si l'on convient que les ingrédients de base incluent le passage du temps et une histoire d'amour), c'est un texte qui permet à l'auteur de brouiller les frontières génériques¹⁰. « Une grande machine, » c'est ainsi que Michel Butor l'appelle très justement¹¹ : au sens pictural, *Salammbô* est un grandiose tableau d'histoire empli de personnages en costume et de scènes spectaculaires tirées de l'Antiquité (matérialisées notamment dans le tableau de Paul Buffet, *Le Défilé de la Hache*) :

Paul Buffet, *Le Défilé de la Hache*



1894, Musée des Beaux Arts, Nantes

Crédit photographique : © Musée des Beaux Arts, Nantes

au sens théâtral, le roman est une gigantesque production, dont le goût excessif annonce les péplums d'Hollywood qui suivront cinquante ou cent ans plus tard. *Salammbô*, écrit Michel Butor, baigne dans « une antiquité demi-fabuleuse, qui correspond dans notre mythologie actuelle à la Rome hollywoodienne du technicolor et du cinémascope »¹².

- 4 Rien d'étonnant donc à ce que le roman ait été bientôt adapté à la scène. Flaubert lui-même, on le sait, était très désireux de voir son roman transformé en opéra, suffisamment, semble-t-il, pour s'essayer à la composition d'un livret. Bien que la *Salammbô* d'Ernest Reyer soit rarement représentée aujourd'hui, elle eut à l'époque un énorme succès, atteignant une centaine de représentations en 1900¹³ :

Rose Caron dans l'opéra d'Ernest Reyer *Salammbô*



1890

Crédit photographique : domaine public

- 5 L'opéra fut aussi le cœur d'une folie Salammbô qui comprenait des formes typiques de commercialisation du XIX^e siècle. La mode est lancée : les dames portent des robes Salammbô dans les bals costumés, on imprime des affiches Salammbô :

Salammbô par Alfons Mucha



1896, collection privée

Crédit photographique : domaine public

et bien sûr, parodies et caricatures se multiplient :

Le Temple de la déesse, d'après les documents les moins authentiques



Le temple de la déesse, d'après les documents
les moins authentiques.

D.D., « Quelques pages de *Salammbô*, roman plus carthaginois que nature », *Vie parisienne*, numéro spécimen, fin 1862

Crédit photographique : domaine public

6 *Nana*, autre sensation littéraire, connaît le même sort¹⁴ :

***La Naissance de Nana-Vénus*, par André Gil, *La Lune Rousse*, 19 octobre 1879**



Image courtoisie de McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, USA

Crédit photographique : domaine public

- 7 L'industrie cinématographique suivra bientôt, avec une succession de *Salammbô* jusque dans les années soixante :

Jeanne De Balzac et Rolla Norman dans *Salammbô*, mis en scène par Pierre Marodon (1925)



Crédit photographique : capture d'écran

Jacques Sernas dans le rôle de Mathô, dans *Salammbô*, mis en scène par Sergio Grieco (1960)



Crédit photographique : capture d'écran

- 8 Il est probable que le chapitre babylonien du grand film épique de D.W. Griffith, *Intolerance* (1916), doit une partie de son ADN au roman de Flaubert, avec ses grandes scènes de foule et ses éléphants blancs :

D. W. Griffith, *Intolerance* (1916) : le palais à Babylone



Crédit photographique : domaine public

- 9 En outre, le film illustre de manière exemplaire les liens étroits qui se tissent entre films muets, tableaux orientalistes et tableaux vivants, comme le montre par exemple la pose de l'actrice Seena Owen dans le rôle de la Princesse Bien-Aimée, pose qui reproduit à la fois *l'Odalisque couchée* d'Ingres (1842) et la photographie de Madame Algernon Bourke en Salammbô, dans le tableau vivant représenté en 1897 à Blenheim Palace :

Seena Owen dans le rôle de la Princesse Bien Aimée dans *Intolerance* de D.W. Griffith



Crédit photographique : domaine public (<https://archive.org/details/Intolerance>)

Jean-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*



1842, Walters Art Museum, Baltimore, USA

Crédit photographique : Walters Art Museum, Baltimore, USA

Mrs Algernon Bourke costumée en Salammbô, tableau vivant à Blenheim Palace (1897)



Lafayette Negative Collection, V&A Museum (V&A Lafayette Archive, Negative number : L1368a 05-07-1897)

Crédit photographique : V&A (<http://lafayette.org.uk/bou1369.html>)

- 10 Même de nos jours, le roman de Flaubert connaît une sorte de vie ultérieure dans la culture populaire, avec des adaptations pour le roman graphique (un genre auquel la dimension spectaculaire se prête somme toute assez bien), dont l'un transpose bizarrement Carthage sur une autre planète¹⁵.

Être œil

11 Les adaptations visuelles du roman de Flaubert ont donc proliféré depuis le début. Naturellement, le rôle-clé du visuel est en harmonie avec l'ambition esthétique de Flaubert telle qu'elle s'énonce dans ses textes de voyage en Orient : l'impératif de « faire voir », et par conséquent le rejet des descriptions conventionnelles et des récits de voyage au sens traditionnel. Le résultat de son voyage, grogne Flaubert dans une lettre à Frédéric Baudry, sera de « [l]'empêcher d'écrire jamais une seule ligne sur l'Orient »¹⁶. Flaubert renonce assez rapidement à faire des scènes et des images de son voyage en Orient un grand récit, préférant devenir lui-même un œil, et enregistrer ce qu'il voit sous la forme de notes brèves et non développées, l'équivalent verbal de clichés photographiques, capturant des couleurs éblouissantes, des gestes suspendus, des formes frappantes : « Les premiers jours je m'étais mis à écrire un peu, mais j'en ai, Dieu merci, bien vite reconnu l'ineptie. Il vaut mieux être œil, tout bonnement »¹⁷. En préservant la fraîcheur, l'intensité des impressions sensorielles — la première impression de l'Égypte, écrit-il à sa mère, est d'« une ventrée de couleurs »¹⁸ — l'écrivain s'assure que les souvenirs visuels demeureront matière fraîche pour le roman à venir¹⁹. Un lever de soleil observé à Tunis sera par exemple recyclé dans le premier chapitre de *Salammbô*²⁰. Non seulement Flaubert refuse de transformer la matière de son voyage en un texte aisément assimilable pour le lecteur français, mais il rejette également toute tentative d'élaboration narrative de ses notes, préférant les laisser à l'état d'éclaboussures de couleurs impressionnistes sans composition, de scènes singulières, disconnectées, brèves et frappantes. Cette prédilection pour les images visuelles discontinues, à partir desquelles l'histoire se développe, se poursuit dans les romans, où elle est à l'origine de la fameuse écriture flaubertienne comme « scénographie », ainsi que l'ont noté les critiques²¹.

12 Ces scènes, privées de développement narratif, sont donc l'équivalent de clichés, retenus pour leur capacité à provoquer la *jouissance* — un mot qui se décline si souvent dans les notes de voyage de Flaubert²². « Ah ! C'est beau ! Orientalement et antiquement splendide ! Ça rappelle les luxes perdus, les manteaux de pourpre brodés d'or. Erostrate ! Comme il a dû jouir ! »²³ ou, inversement, ce reproche à soi-même : « Imbécile, tu n'as pas assez joui »²⁴. Ces scènes, d'une certaine manière, sont des moments d'extase, qui gèlent le temps dans une intensité de plaisir presque préverbale, proche du célèbre « Zut, zut, zut, zut » de Proust dans *Combray*²⁵. Les clichés du voyage oriental de Flaubert migrent dans une « sorte de roman », qui cependant s'attache moins au cours dramatique de l'intrigue qu'à l'intensité foudroyante des moments visuels²⁶. Les critiques ont été nombreux à souligner l'origine visuelle de l'imagination de Flaubert²⁷. Au départ des récits, on trouve des scènes visuelles fortes : en ce sens Flaubert, même au siècle de « l'esthétique picturale » (l'expression renvoie au livre de David Scott, *Pictorialist Poetics*²⁸) est peut-être, parmi tous les écrivains, le plus visuel. Pourtant, si tous ces moments visuels fulgurants sont la source du récit, ils sont aussi impossibles à visualiser de façon claire et détaillée. Que voyons-nous en effet ? « quelque chose de rouge » (la litière d'Hannon), « quelque chose de grand » (les éléphants dans la bataille finale), « une longue forme complètement rouge » (Mathô expirant aux pieds de Salammbô) ; le roman tout entier, à en croire les Goncourt, est conçu dans l'imagination de son auteur comme « quelque chose de pourpre »²⁹.

13 Non seulement l'accumulation massive de détails et de gros plans fait obstacle à la perception de la composition et de l'ensemble (phénomène qui a fait l'objet de nombreuses études critiques³⁰), mais inversement, le choc impressionniste de ces couleurs violentes tend à donner une tonalité générale au roman plutôt qu'à permettre au lecteur d'en visualiser distinctement aucune partie. Comme il convient à cette histoire sanglante, la première couleur mentionnée est le rouge (« Un voile de pourpre à franges d'or ») sous lequel les capitaines des mercenaires festoient. Rouge et or, splendeur et violence : la première combinaison de couleurs met en place une harmonie chromatique impressionniste, au sens où un James McNeill Whistler, par exemple, peint des « harmonies en bleu et or », des « harmonies en blanc », des « harmonies en rose et gris », etc.

14 Les scènes picturales de Flaubert mettent en place un ensemble de couleurs dominantes (souvent quelque chose de rouge), et elles dépendent d'une gestuelle spectaculaire et hiératique de la part de personnages qui semblent imiter un tableau. La première apparition de Salammbô sur la terrasse au-dessus de la foule des mercenaires est un de ces tableaux vivants, auquel répond, dans les dernières pages, la composition en miroir où un Mathô mourant lève les yeux vers son amante³¹. D'autres tableaux vivants auxquels cette étude s'attachera (parmi les très nombreux exemples du roman, qui en propose presque à chaque page) comportent la première apparition de Hannon, émergeant de sa litière au milieu du camp des mercenaires, et bien sûr la mort horrible d'Hannon sur la croix, un tableau de crucifixion parmi bien d'autres.

« Tout un défilé de beautés dévêtues... »³²

15 Pour réfléchir à l'usage des tableaux vivants chez Flaubert, la comparaison avec un autre romancier qui en fait lui aussi un usage fréquent pourra être utile. On conviendra que la part du visuel est aussi déterminante dans les romans d'Émile Zola, et que le pictorialisme, des paysages urbains aux natures mortes et aux tableaux vivants, est tout autant au cœur de l'esthétique zolienne. Cependant, chez Zola, les tableaux vivants servent à souligner l'enjeu dramatique de l'histoire. Reflétant l'intrigue, ils reproduisent de manière métatextuelle les personnages et leurs destins. Par exemple, le tableau vivant mis en scène par le Baron Hupel de la Noue, poète à ses heures, à l'occasion du grand bal à l'Hôtel Saccard au chapitre six de *La Curée*, constitue un triptyque basé sur le mythe de Narcisse, dans lequel les amants, Renée et Maxime, sont costumés respectivement en Écho et Narcisse, et entourés de Vénus, de Cupidon, et d'autres dieux et allégories.

16 Extrêmement populaires tout au long du XIX^e siècle, tant comme divertissements de cour que comme jeux de société élégants, les tableaux vivants atteignent leur apogée sous le Second Empire, l'époque correspondant au cycle des Rougon-Macquart³³. On prend parfois pour modèle un tableau célèbre, dont les acteurs costumés, disposés et immobiles reproduisent les personnages. La mythologie reste une source d'inspiration privilégiée pour les tableaux vivants, notamment parce qu'elle fournit un alibi lettré à l'exhibition de la nudité féminine. De fait, une industrie théâtrale spécialisée en tableaux vivants érotiques ne tarde pas à se créer, notamment en Angleterre, où la loi interdit la nudité sur la scène sauf si la dame en question demeure silencieuse et immobile, à la manière d'un tableau ou d'une statue. Rien d'étonnant donc à ce que le mépris de Zola pour la corruption de la société de Napoléon III se reflète dans son traitement de l'épisode du tableau vivant. Dans *La Curée*, roman écrit à la suite de la défaite de Sedan, le tableau vivant chez Saccard symbolise la corruption de « la fête impériale » à tous les niveaux : les deux premiers tableaux, où Renée-Écho tente de séduire Maxime-Narcisse, puis de l'acheter avec de l'or, offre une allégorie transparente de la double turpitude du régime impérial. La mise en scène soi-disant « poétique » du Baron touche à l'obscénité : dans le rôle de Vénus, l'ample Mme de Lauwerens, « un peu forte, portant son maillot rose avec la dignité d'une duchesse de l'Olympe », révèle des rondeurs roses, tandis que Maxime-Narcisse exhibe ses belles cuisses ; la comtesse Vanska, qui incarne *La Volupté*, est « tordue par un dernier spasme », pendant que deux autres dames ajoutent « un coin risqué dans le tableau, un souvenir de Lesbos »³⁴. Tons charnels, dentelles et éclairage rose se combinent pour intensifier l'illusion érotique : « Et sous le rayon électrique... la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues » (p. 279). Le thème de la nudité, littérale et métaphorique, se répète dans tout le chapitre : Renée, après le scandale du tableau vivant, revêt un « costume d'Otaïtienne » indécentement révélateur pour le bal masqué (p. 291), puis, à la fin du chapitre, elle est surprise dans sa chambre en compagnie de Maxime, par son mari qui l'abandonne à sa honte, la laissant dépouillée de

ses vêtements, de sa dignité, et enfin de sa fortune. Homme du Second Empire, Saccard ne tue pas sa femme, il la vole : « Ils l'avaient mise nue » (p. 313).

17 Dans *Nana*, autre roman de Zola très admiré de Flaubert, Nana apparaît en Vénus, entièrement nue sur la scène hormis un bout de gaze transparente. Le fait qu'elle reste silencieuse et immobile, s'il s'explique principalement par son manque pitoyable de talent dramatique ou musical, tourne cependant à son avantage : son immobilité de statue la transfigure en puissante idole du sexe. Dans chacun de ces épisodes, le tableau vivant mis en scène dans le récit fonctionne comme une mise en abyme de l'intrigue : l'amour de Renée pour le vain Maxime, comme celui d'Écho pour Narcisse, est condamné à une fin tragique ; Nana-Vénus, dans cette scène inaugurale, s'apprête à asservir les mâles de Paris à ses charmes opulents. La célèbre formule de Flaubert, « Nana tourne au mythe sans cesser d'être réelle. Cette création est babylonienne »³⁵, exprime avec une remarquable concision comment, d'une part, le tableau vivant sert à intensifier l'effet dramatique, et comment, d'autre part, il contribue à élever l'intrigue au niveau allégorique : non seulement Nana va dominer les hommes qui la regardent nue sur la scène, mais aussi le tableau vivant de Nana-Vénus rend visible la dimension allégorique du livre — que Zola, dans ses notes, exprime énergiquement par ces mots : « toute une société se ruant sur le cul. » La nudité spectaculaire de Nana fait d'elle un mythe : « Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair [...] C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux [...] la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes » (p. 62-63). À l'autre bout du roman, le tableau vivant final, la mort de Nana de la petite vérole, tandis que la France tombe aux mains des Prussiens en 1870, que les foules furieuses passent dans la rue, que les anciens clients de Nana regardent d'en bas ses fenêtres et que les autres filles contemplent, effondrées, la chair pourrie de leur amie, a la même valeur allégorique dans la mesure où le corps en décomposition de Nana, outre qu'il offre une fin cliniquement réaliste, métaphorise aussi la corruption du régime napoléonien : « C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair jetée là, sur un coussin [...] Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri » (p. 476-77).

18 Par contraste, les tableaux vivants dans *Salammbô* sont statiques et non dramatiques, comme si leur fonction était non de faire avancer l'action, mais au contraire de paralyser le mouvement narratif dans une sorte de fascination visuelle. Le lien fort et organique qui s'observe dans les textes de Zola entre allégorie et narration est déchiré dans le roman de Flaubert. Ainsi lors de la première entrée de *Salammbô*, les groupes de mercenaires, pétrifiés au milieu de leur orgie destructrice, lèvent les yeux vers l'apparition. Toute rouge et noire, éclairée par derrière, suivie d'un cortège de prêtres qui psalmodient, couverte de bijoux, *Salammbô* semble être — est en effet — une déesse, d'autant plus impénétrable que la langue archaïque de son chant est incompréhensible aux soldats qui la contemplent. La fonction dramatique de l'épisode (c'est la première rencontre des amants) faiblit en regard de la puissance visuelle harnachée au service de ce simple but. Dans ce tableau vivant, l'œil s'attarde sur les soldats pris de stupeur, « la bouche ouverte et allongeant la tête » (p. 60 ; p. 583), qui « s'ébahissaient de sa parure » (p. 58 ; p. 582), sur Narr'Havas tapi comme un léopard guettant sa proie (p. 61 ; p. 584), sur la bouche souriante de Mathô (p. 62 ; p. 584). Le récit des mythes et des gloires de Carthage semble s'étendre durant des heures dans un vide intemporel, gelé dans l'imparfait de la performance : « elle chantait maintenant les anciennes batailles contre Rome ; ils applaudissaient » (p. 62 ; p. 584)³⁶. La dimension picturale contribue fortement à détourner le roman du psychologique vers le mythique : *Salammbô* est Tanit, mais aussi une incarnation terrifiante de Vénus — assez semblable en cela à Nana, que Flaubert qualifie, mémorablement, de « Babylonnienne »³⁷. Pourtant, dans le cas de *Salammbô*, le tournant vers le mythe est bien plus radical. On ne peut dire de l'héroïne de Flaubert ce qu'il disait lui-même de Nana, qu'elle tourne au mythe sans cesser

d'être réelle. De même que le destin entraîne les amants infiniment au-delà de leurs personnages individuels, de même l'histoire d'amour transporte le lecteur loin de l'intrigue romanesque, dans le royaume du mythe. En réponse à Sainte-Beuve qui met en doute la réalité de Salammbô, Flaubert invoque, comme on sait, son mystère d'Orientale : « Je ne suis pas sûr de sa réalité, car ni moi, ni vous, ni personne, aucun ancien, aucun moderne, ne peut connaître la femme orientale, par la raison qu'il est impossible de la fréquenter »³⁸. Mais l'Orient n'explique pas tout. L'absence de complexité psychologique de l'héroïne, notée par tous les lecteurs, n'est pas due uniquement au fait que Salammbô, femme d'Orient, est inconnaissable : elle est à la fois cause et effet de l'esthétique du tableau qui l'immobilise et la met à distance comme spectacle.

- 19 Il résulte de cette subordination des personnages à la mythologie qu'une expérience extatique, quasi-mystique prend la place de la communication interpersonnelle. Les rencontres entre les deux groupes ennemis tiennent à la fois de l'opaque et du spectaculaire : les mercenaires, au cours du festin, sont fascinés par Salammbô, qu'ils ne comprennent pas (p. 60 ; p. 583) ; les Barbares « béants d'horreur » contemplent les Carthaginois en train de brûler leurs propres enfants (p. 373 ; p. 796) ; auparavant, ils regardent avec une terreur hypnotique les rangées de lions crucifiés (p. 78 ; p. 594). Cette opacité ne se borne pas à l'incommunicabilité entre les cultures : les personnages semblent également opaques à eux-mêmes, comme on l'a souvent remarqué. Salammbô semble inconsciente à la fois de ses propres émotions et du sens des rituels qu'elle accomplit dans une sorte de transe. En témoigne l'épisode emblématique du python : dans ce parfait tableau orientaliste, véritable fourre-tout d'ingrédients fantasmatiques — femme nue, serpent, danse érotique sous la lune : une sorte de contrepartie nocturne au sulfureux *Charmeur de serpent* de Jean-Léon Gérôme, en somme :

Jean-Léon Gérôme, *Le Charmeur de serpents*



1880, Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, USA

Crédit photographique : Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, USA

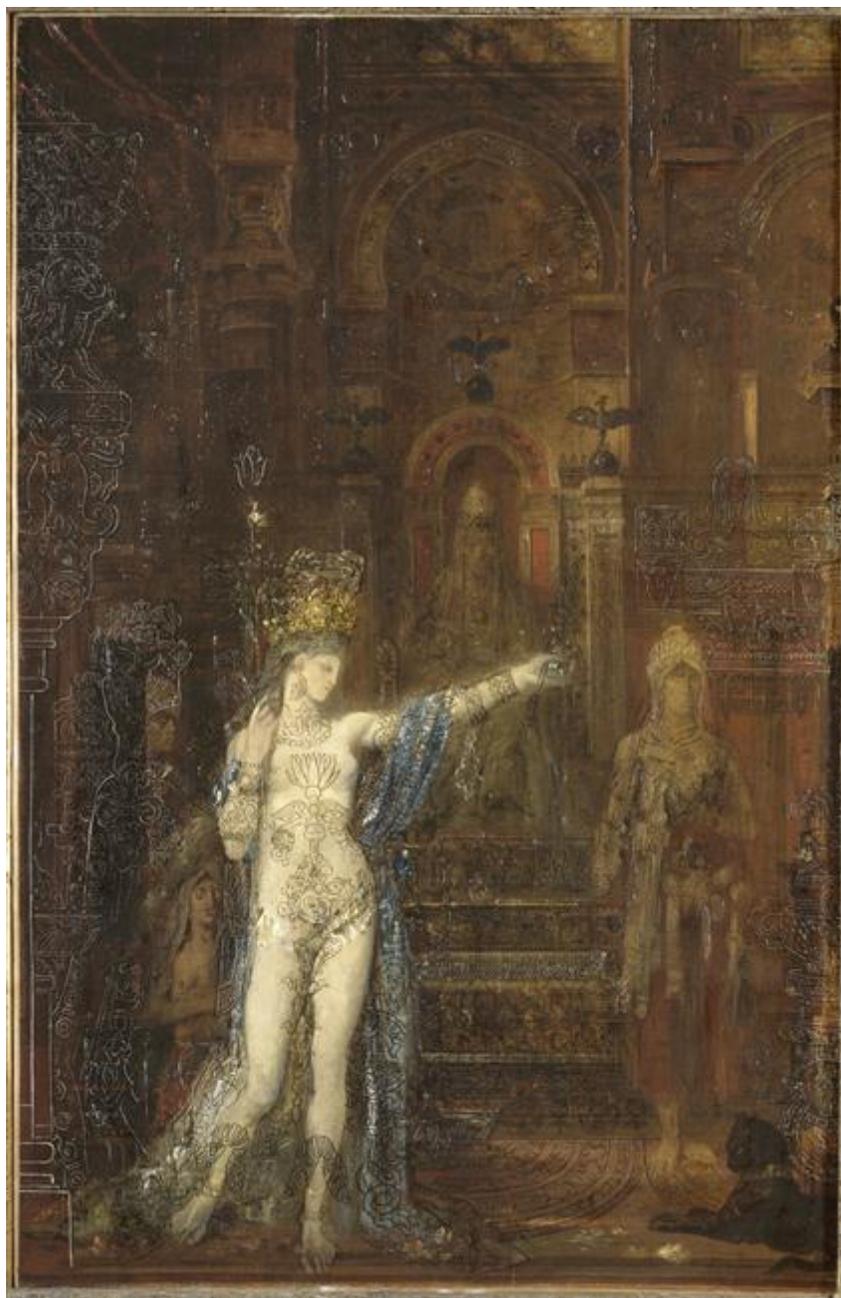
— la soumission aveugle de l'héroïne au rituel de Schahabarim et à son propre destin prélude à sa transformation par la vieille nourrice en idole à la splendeur fascinante mais impénétrable : « Salammbô lui avait ordonné de la rendre magnifique, et elle l'accommodait dans un goût barbare » (p. 281 ; p. 730).

- 20 Ainsi magnifiquement pétrifiée, Salammbô est prête pour le tableau amoureux avec Mathô, ou plutôt pour la conjonction mythique de deux divinités, Tanit et Moloch, comme cela a souvent été observé. Mathô, dans son égarement, ne distingue pas le corps de Salammbô des broderies compliquées de son vêtement : « Mathô n'entendait pas ; il la

contemplant, et les vêtements, pour lui, se confondaient avec le corps. La moire des étoffes était comme la splendeur de sa peau, quelque chose de spécial et n'appartenant qu'à elle » (p. 291 ; p. 737). Le tableau de *Salammô* sous la tente reproduit la vision onirique des prêtresses tatouées de Tanit dans l'épisode précédent du temple de la déesse : « Des femmes dormaient en dehors des cellules, étendues sur des nattes [...] elles étaient si couvertes de tatouages, de colliers, d'anneaux, de vermillon et d'antimoine, qu'on les eût prises, sans le mouvement de leur poitrine, pour des idoles ainsi couchées par terre » (p. 136 ; p. 632).

- 21 Il évoque également les images visionnaires de Gustave Moreau : les corps tatoués et brodés de *Salomé*, d'Hélène de Troie et d'autres femmes fatales semblent l'écriture même du destin. On sait que les deux artistes, qui ne se fréquentaient pas, s'admiraient cependant mutuellement³⁹. Dans la série tardive des « *Hélène* »⁴⁰, la composition, peut-être inspirée du roman, rappelle fortement les scènes initiale et finale de *Salammô* : Hélène se dresse devant une pile de soldats condamnés, comme *Salammô* pose au dessus des mercenaires dont les jours sont comptés, et domine un *Mathô* agonisant mais consentant dans les dernières pages :

Gustave Moreau, *Salomé*



1876, Musée Gustave Moreau, Paris

Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

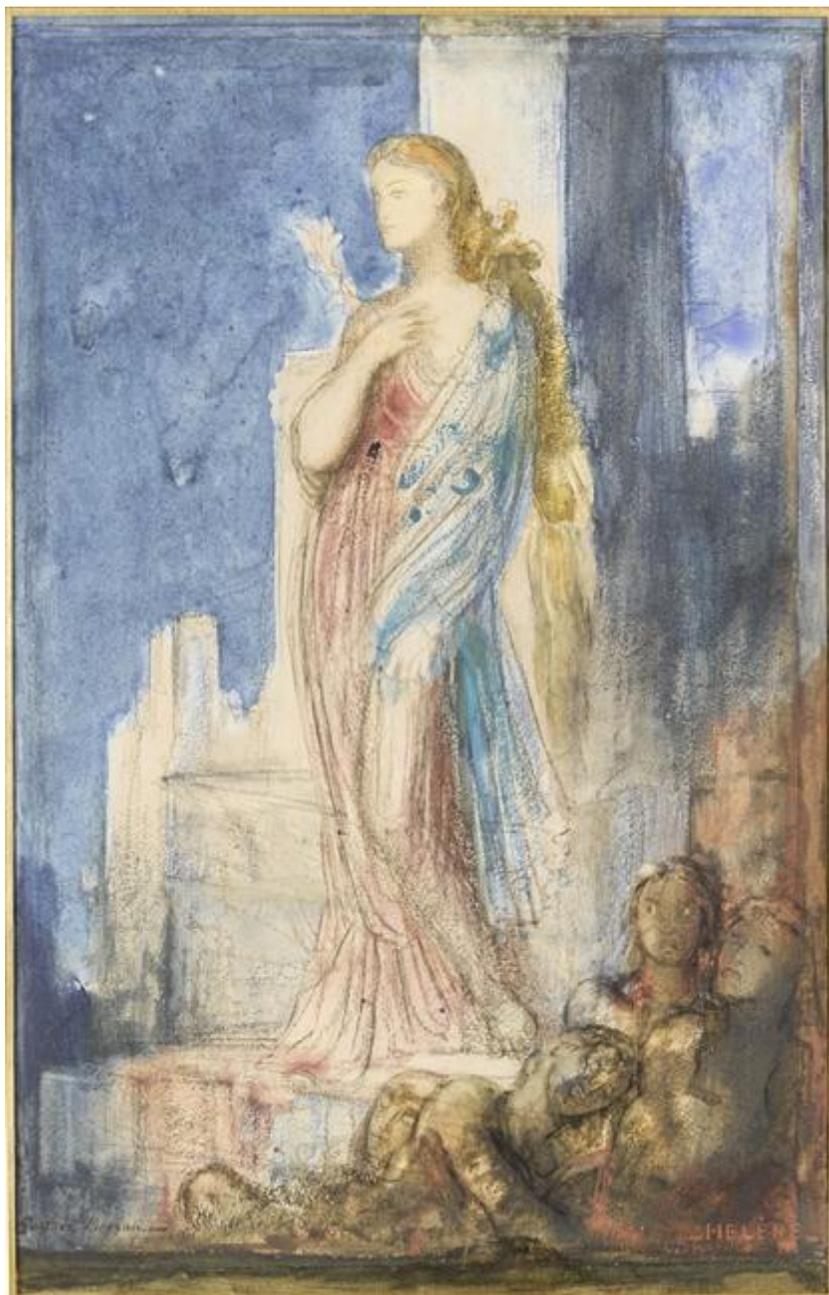
Gustave Moreau, *Hélène glorifiée*



1896, collection privée ; image, courtoisie The Athenaeum

Crédit photographique : domaine public (<http://www.the-athenaeum.org>)

Gustave Moreau, *Hélène sur les remparts de Troie*



1888, Musée Gustave Moreau, Paris

Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

22 Les tableaux symbolistes de Moreau se prêtent donc à la même « lecture » que les tableaux vivants de Flaubert : dans la fascination d'une image plus grande que l'histoire qu'elle prétend illustrer, mais qu'au contraire elle dépasse.

23 Le tableau vivant se prête aussi naturellement à l'idolâtrie qui domine le roman, où elle caractérise autant le mode de pensée des Carthaginois que celui des Barbares. Dans la mesure où il repose sur la confusion entre la chair vivante et l'image, le tableau vivant offre une expression iconographique idéale au fétichisme mystique de Salammbô et de Mathô, qui ne distingue pas entre la réalité et la représentation. Salammbô — selon la formule de Flaubert « une espèce de sainte Thérèse »⁴¹ — est une mystique païenne, dont la croyance superstitieuse au pouvoir spirituel des objets (le zaïmph) et des animaux (le python) se reflète dans l'hétéroclite amas de signes du tableau vivant⁴².

La grande synthèse

- 24 Pôle opposé de la beauté tragique de Salammbô, le personnage d'Hannon offre d'autres occasions de tableaux vivants. Sa première apparition au camp des mercenaires est soigneusement mise en scène, insistant longuement sur la litière et la suite, sur le détail insolite de la main « grasse, chargée de bagues » sortant de la fenêtre, révélant enfin toute l'horreur de l'homme au regard fasciné du lecteur :

Les courtines de pourpre se relevèrent ; et l'on découvrit sur un large oreiller une tête humaine tout impassible et boursouflée ; les sourcils formaient comme deux arcs d'ébène se rejoignant par les pointes ; des paillettes d'or étincelaient dans les cheveux crépus, et la face était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre [...] L'abondance de ses vêtements, son grand collier de pierres bleues, ses agrafes d'or et ses lourds pendants d'oreille ne rendaient que plus hideuse sa difformité. On aurait dit quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre ; car une lèpre pâle, étendue sur tout son corps, lui donnait l'apparence d'une chose inerte. (p. 87-88 ; p. 600-601).

- 25 Flaubert s'écarte de ses sources historiques, qui ne parlent ni d'obésité ni de lèpre, pour créer un suffète mieux en harmonie avec sa propre image fantasmagorique de l'Orient : un mélange spectaculaire de splendeur et d'horreur. Le luxe « oriental » (orientaliste, dirait Edward Said) de son costume et de ses accessoires, combiné avec l'opulence repoussante de sa chair lépreuse (ou peut-être syphilitique), illustre puissamment la théorie provocante de Flaubert sur la séduction de l'abject en Orient. Kuchiouk-Hanem serait moins attirante sans les punaises malodorantes de son lit ; la fascination de l'Orient consiste précisément dans cette synthèse de poésie et d'horreur, comme il l'explique dans sa célèbre lettre à Louise Colet :

Voilà l'Orient vrai et partant, poétique : des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or. Tu me dis que les punaises de Kuchiouk-Hanem te la dégradent ; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal [...] Cela me rappelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres [...] Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ?⁴³

- 26 Du coup, le personnage d'Hannon — devenu incarnation de « l'Orient » — échappe également aux limites de l'intrigue et aux contraintes psychologiques pour acquérir des proportions mythiques. Le tableau vivant qui fait pendant à sa première apparition est bien entendu sa crucifixion, qui offre une image magnifiquement cauchemardesque de la chair suintant le long de la croix :

Au faite de la plus grande, un large ruban d'or brillait ; il pendait sur l'épaule, le bras manquait de ce côté-là, et Hamilcar eut de la peine à reconnaître Hannon. Ses os spongieux ne tenaient pas sous les fiches de fer, des portions de ses membres s'étaient détachées, et il ne restait à la croix que d'informes débris, pareils à ces fragments d'animaux suspendus contre la porte des chasseurs. (p. 406 ; p. 819-820).

- 27 Ici la fascination de l'horreur pétrifie l'action, y fait diversion, au lieu de la faire avancer. On atteint une sorte d'extase : les explosions orgasmiques de couleur et de violence qui rythment le texte rappellent de très près la « jouissance » invoquée par Flaubert dans les notes de son voyage en Orient. Ces « tableaux » d'une violence spectaculaire, loin de contribuer à l'action, rappellent plutôt le « pouvoir plastique de la littérature », dont l'impression ne s'efface ou ne s'affaiblit jamais, telle que la décrit Robert Louis Stevenson dans son essai célèbre « À bâtons rompus sur la fiction » :

Les fils d'une histoire se rencontrent parfois, pour tisser une image dans la toile, parfois les personnages adoptent, les uns envers les autres ou face à la nature, une attitude qui marque le récit comme une illustration. Robinson Crusoe découvrant, incrédule, des empreintes de pas, Achille hurlant ses imprécations à la face des Troyens, Ulysse bandant son grand arc, Christian fuyant en se bouchant les oreilles de ses doigts : ce sont là des moments cruciaux de la légende, et chacun restera à jamais gravé dans les mémoires [...] Tel est donc le pouvoir plastique de la

littérature : incarner un personnage, une pensée, une émotion, dans une action, ou une attitude qui frappe les esprits, pour s'y imprimer à jamais⁴⁴.

28 Ces mots, cités avec admiration par Jorge Luis Borges qui reconnaissait Stevenson comme un de ses maîtres (mais qui cependant n'appréciait guère « la laboriosa Salammbô de Flaubert »⁴⁵) s'appliquent fort bien aux tableaux vivants de Flaubert, qui fascinent le lecteur et s'impriment dans sa mémoire. Ils font penser à l'étrangeté et à la violence des images mnémoniques telles que les décrit Frances Yates dans son ouvrage fondateur, *L'Art de la mémoire*. Dans l'Antiquité, l'art de la mémoire enseignait à retenir une abondance d'informations en plaçant des images de ce que l'on souhaitait mémoriser dans des « lieux » visualisés mentalement ; ces images mentales devaient nécessairement être excessives pour être mémorables. L'art de la mémoire comporte donc une dimension affective essentielle : il repose sur « l'idée qu'il faut aider la mémoire en suscitant des chocs émotionnels à l'aide de ces images frappantes ou inhabituelles, belles ou hideuses, comiques ou grossières. Il est clair que [l'auteur anonyme du traité] pense à des images humaines, à des êtres humains portant des couronnes ou des manteaux de pourpre, tachés de sang ou couverts de peinture, à des personnages engagés de façon dramatique dans une action, en train d'agir »⁴⁶. De même, ce qui s'imprime dans la mémoire du lecteur du roman antique de Flaubert, ce sont ces images étranges et macabres.

29 Cependant, à la différence de Stevenson, dont les « images dans la toile » ne sont pas particulièrement sanglantes, c'est bien sûr cet aspect des images de Flaubert qui est si frappant. La question se pose donc : pourquoi toute cette violence ? Une réponse évidente renvoie à la tradition de la peinture orientaliste, qui privilégie une certaine image de l'Orient comme le lieu où l'érotisme se mêle à la violence. En ce sens, Flaubert ne fait que suivre les traces de Delacroix (*La Mort de Sardanapale* ; *La Chasse au lion*), Decamps (*Tigre et éléphant à la source*), Régnault (*Exécution sans jugement*), et tant d'autres peintres « Orientalistes » au sens Saïdien du terme :

Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*



1827, Musée du Louvre, Paris

Crédit photographique : © 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Eugène Delacroix, *Chasse au lion*



Potter Palmer Collection

Crédit photographique : © 2016 The Art Institute of Chicago, 111 South Michigan Avenue, Chicago, Illinois

Alexandre-Gabriel Decamps, *Tigre et Éléphant à la source*



1849, Paris, musée du Louvre

Crédit photographique : © Réunion des musées nationaux – utilisation soumise à autorisation

Henri Régnault, *Exécution sans jugement*



1870, Paris, musée d'Orsay

Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) – Hervé Lewandowski

30 Mais, et la critique ne s'est pas fait faute de le souligner, il y a autre chose ici qu'une banale fantaisie orientaliste du XIXe siècle : l'implacable et sanglante horreur de ces tableaux vivants va au cœur de l'imagination de Flaubert. Si l'épisode de la tente (la seule scène d'amour dans ce roman curieusement chaste) semble paradoxalement terne et comme en sourdine, ainsi que l'ont noté plusieurs critiques, c'est peut-être parce que l'intensité sexuelle a été déplacée vers les images finales, véritable noces sanglantes dans toute leur somptueuse horreur⁴⁷. De la « longue forme rouge » de Mathô à son cœur battant dans la cuiller pseudo-aztèque de Schahabarim, et aux flammes rouges du soleil couchant, le texte a atteint son paroxysme de rougeur.

31 Sainte-Beuve, lucide comme souvent dans sa malveillance, soulève la question du sadisme dans son compte rendu : « Une pointe d'imagination sadique se mêle à ces descriptions, déjà bien assez fortes dans leur réalité [...] [Flaubert] cultive l'atrocité. » Il suggère aussi le lien entre cruauté et érotisme : « La volupté est à deux pas d'une atrocité » écrit-il de l'épisode de la tente⁴⁸. C'est là une accusation dont Flaubert, mal remis de l'humiliation du procès pour outrage à la morale publique de *Madame Bovary*, se défend

avec indignation dans sa réponse : mais on sait que dans sa correspondance privée, il exulte de se reconnaître une imagination sadique, invoquant à plusieurs reprises le marquis de Sade comme génie tutélaire pour la « grillade des moutards » (épisode qui dépasse de loin son modèle en horreur, comme Flaubert ne pouvait l'ignorer)⁴⁹, et se vantant de marcher dans le sang avec délices. « D'un bout à l'autre c'est couleur de sang » écrit-il à Théophile Gautier (27 janvier 1859) ; « Je tue les hommes comme des mouches. Je verse le sang à flots » confie-t-il à Ernest Feydeau (septembre 1859), « J'écris des horreurs et cela m'amuse » (à Amélie Bosquet, 24 août 1861), « Je fais du style cannibale [ce qui] me fera passer pour pédéraste et anthropophage. Espérons-le ! » et ainsi de suite⁵⁰. Au delà des plaisirs sadiques que lui offre le roman sur la « guerre inexpiable » Flaubert revendique avec jubilation son goût pour les tyrans cruels et les régimes sanguinaire : « J'ai un culte profond pour la tyrannie antique » écrit-il à Louise Colet dès 1846, ajoutant qu'il aurait voulu vivre sous Néron⁵¹.

- 32 C'est pourquoi on peut tenter de comprendre la curieuse fixation du roman sur les tableaux vivants en termes sadiens : de la même manière que les « récits » sadiens sont, plutôt que des récits, une succession linéaire de scénographies à la théâtralité artificielle regroupant des personnages unidimensionnels détachés de toute prétension à la vraisemblance psychologique, de même la *Salammbô* de Flaubert, avec ses séries répétitives de cruautés orgasmiques, corrobore la réflexion de Roland Barthes sur les tableaux vivants de Sade, dans son *Sade, Fourier, Loyola* de 1971. Les tableaux vivants, note Barthes, étaient un passe-temps très prisé de la bourgeoisie du XIX^e siècle, qui y faisait volontiers figurer des enfants dans de jolis arrangements de contes de fées, mais sans se douter que ce jeu innocent avait une contrepartie sadique :

Le groupe sadien, fréquent, est un objet pictural ou sculptural : le discours saisit les figures de débauche, non seulement arrangées, architecturées, mais surtout figées, encadrées, éclairées ; il les traite en tableaux vivants. Cette forme de spectacle a été peu étudiée, sans doute parce que personne n'en fait plus. Faut-il rappeler pourtant que le tableau vivant a été pendant longtemps un divertissement bourgeois, analogue à la charade ? Enfant, l'auteur de ces pages a assisté plusieurs fois, lors de ventes de charité pieuses et provinciales, à de grands tableaux vivants — par exemple, *la Belle au bois dormant* ; il ne savait pas que ce jeu mondain est de la même essence fantasmagorique que le tableau sadien⁵².

- 33 Barthes oppose le tableau vivant (qu'il associe au fétichisme) et le film (qu'il associe à l'hystérie). Peut-être serait-il plus près de la vérité s'il reconnaissait la continuation de cette pratique dans le cinéma à ses débuts (les films de Georges Méliès, héritiers à la fois de la féerie et du tableau vivant, en sont un bon exemple),

Georges Méliès, *La Tentation de Saint Antoine*

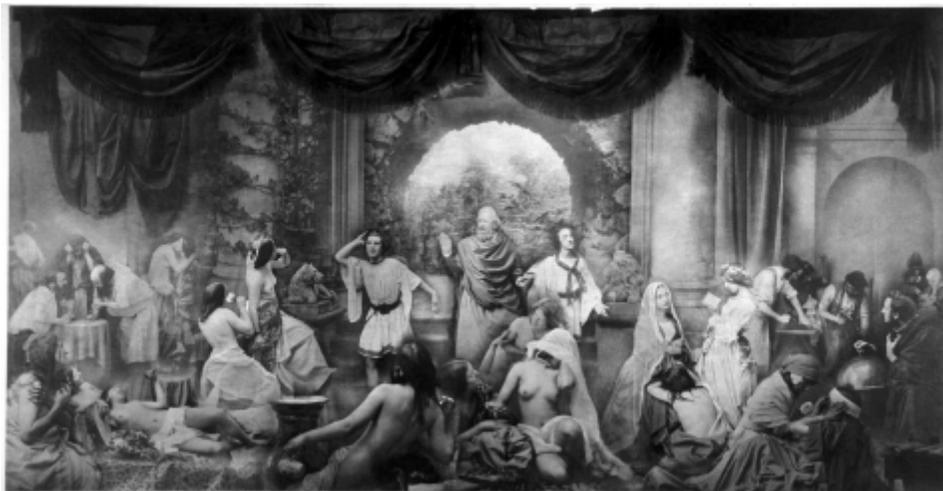


Film de 1912

Crédit photographique : domaine public

et, de manière encore plus frappante, sa résurgence dans l'art contemporain⁵³. De fait, Barthes ne pousse pas très loin sa remarquable intuition : il semble ignorer que les tableaux vivants n'étaient nullement limités aux innocents spectacles pour enfants, et que les adultes du XIX^e siècle avaient su exploiter pleinement leur potentiel érotique, ainsi que l'a montré en particulier l'exemple de Zola. Un cas intéressant, outre-Manche, est, en 1857, le célèbre tableau allégorique d'Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*

Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*



1857, National Media Museum, Bradford, UK

Crédit photographique : National Media Museum, Bradford, UK

qui était extrêmement populaire, quoique aussi fort controversé à cause des nus figurant du côté du « vice »⁵⁴. Bien que la popularité de la pratique ait décliné après les années vingt, surtout du fait du triomphe du cinéma, elle a survécu ; voire, elle connaît tout récemment une renaissance spectaculaire dans l'art d'installation et de performance. Parmi les tableaux vivants récents, on peut citer les *Tableaux Vivants of the Delirium Constructions* (2011) de l'artiste new-yorkaise Sarah Small, qui captent la cruauté de l'exhibition de chair humaine, les tableaux vivants du Norvégien Crispin Gurholt, qui

jouent sur la juxtaposition de la statue et de la chair, ou ceux de l'artiste Montréalais Adad Hannah, dont les reproductions de tableaux célèbres tels que *Le Radeau de la Méduse* de Géricault (2009) sont très proches de la pratique du XIX^e siècle⁵⁵.

Sarah Small, *Tableau Vivant of the Delirium Constructions* (2011)



Skylight One Hanson, Brooklyn NY – May 2011

Documentation Credit : Cecilia De Bucourt

Crispin Gurholt, *Live Photo Project*



2008, Oslo Vigeland Museum, Norvège

Crédit photographique : Oslo Vigeland Museum, Norvège

Adad Hannah, *Le Radeau de la Méduse*, 100 Mile House



2009, Galerie Pierre-François Ouellette, Montréal, Québec, Canada

Credit photographique : Galerie Pierre-François Ouellette, Montréal, Québec, Canada

34 Néanmoins, l'intuition de Barthes à propos de l'imagination scénographique du sadisme, pour aussi peu développée qu'elle soit, peut nous aider à comprendre l'essence sadique des tableaux vivants de *Salammbô*. La violence est sa propre fin : confrontés, dans les termes de Jean Rousset, à « une orgie où la volupté de tuer et d'étriper égale une autre volupté, celle qu'éprouve l'écrivain à dire et à redire ces spasmes sanguinaires »⁵⁶, nous sentons qu'il ne peut y avoir ni progression ni fin de la violence (sauf, par défaut, quand tous sont morts) — rien qu'une série d'épisodes orgasmiques, qui ont, tout comme les scénarios sadiens, un effet engourdissant sur le lecteur. Quand Sainte-Beuve se plaignait que les lecteurs modernes ne sauraient s'intéresser à des personnages si barbares, peut-être pensait-il plutôt à la fatigue qu'engendre chez le lecteur la répétition accablante des scènes de cruauté : « Les nerfs humains ne sont pas des cordages, et, quand ils en ont trop, quand ils ont été trop broyés et torturés, ils ne sentent plus rien »⁵⁷.

35 L'impression de piétiner, de manque absolu de progression téléologique, n'est pas due, comme le croit Sainte-Beuve, au peu d'importance historique du sujet : « Comment voulez-vous que j'aie m'intéresser à cette guerre perdue ? [...] Que me fait, à moi, le duel de Tunis et de Carthage ? Parlez-moi du duel de Carthage et de Rome, à la bonne heure ! J'y suis attentif, j'y suis engagé »⁵⁸. L'inquiétante réversibilité entre les Carthaginois, supposément civilisés, et les mercenaires, supposément barbares, atteint son apogée dans le tableau du sacrifice des enfants auquel ces derniers assistent « béants d'horreur » : c'est quelque chose dont se souviendra J.M. Coetzee, qui transposera la scène dans son roman au contexte colonial historiquement indéterminé, *Waiting for the Barbarians*, lequel se fonde aussi sur le renversement entre civilisés et barbares, puisque les colons de la ville se révèlent infiniment plus barbares que les Barbares qu'ils redoutent et qu'ils exterminent⁵⁹.

36 Dans une lettre aux Goncourt, Flaubert s'oppose fortement à toute position moralisatrice : « [*Salammbô*] ne prouve rien, ça ne dit rien. Ce n'est ni historique, ni satirique, ni humoristique. En revanche ça peut être stupide »⁶⁰. Les célèbres paroles de *Macbeth* nous reviennent : « It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing »⁶¹ : de ce non-sens sadique de l'histoire, les lions crucifiés — un des tableaux vivants les plus mémorables de cette première partie du roman — sont un symbole approprié, puisqu'ils sont, tout comme les éléphants, à la fois victimes et agresseurs. « Quel est ce peuple qui s'amuse à crucifier des lions ? » s'interrogent les Barbares, figés de

stupeur : le mot-clef ici est peut-être *s'amuse*, qui évoque le plaisir orgasmique d'une cruauté insensée, répétitive, de cette histoire « stupide » qui se raconte dans une succession de tableaux stupéfiants⁶².

- 37 En fin de compte, le grand roman orientaliste de Flaubert, avec son usage obsessionnel, sériel, de tableaux vivants, est à rapprocher des œuvres d'un écrivain ultérieur, proto-surréaliste : Raymond Roussel. Flaubert et Roussel sont à leur tour rapprochés par un troisième écrivain, l'Oulipien Georges Perec, qui les revendique tous deux comme ses pères spirituels et emprunte à tous deux la pratique de la liste et l'usage des tableaux vivants comme générateurs du récit⁶³. La succession de tableaux vivants bizarres et sadiques à la fin de *Locus Solus* (1914), et plus encore, les exécutions raffinées et spectaculaires mises en scène pour distraire le public lors des cérémonies du couronnement du roi Talou VII dans les *Impressions d'Afrique* (1910) — lettre brûlée sur la plante de pieds du faussaire, épingles à cheveux enfoncées dans le dos de la reine adultère, sacrifice animal compliqué, entre autres supplices — rappellent la cruauté des tableaux vivants de *Salammbô*. En dernière instance, leur intensité visuelle stupéfiante, leur essence profondément théâtrale (rien de surprenant à ce que les deux romans aient été adaptés pour la scène du vivant de Roussel)⁶⁴ :

Raymond Roussel, Affiche de la reprise d'*Impressions d'Afrique* au Théâtre Antoine, Paris 1912



Collection John Ashbery, New York, USA

Crédit photographique : Collection John Ashbery, New York, USA

suspendent, paralysent, médusent, tout geste d'intention téléologique.

Notes

1 Gustave Flaubert, *La Première Éducation sentimentale, Œuvres complètes 2* (Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964), p. 371 ; cité par Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque* (Paris, Nizet, 1993), p. 30.

2 Gustave Flaubert, *Salammbô, Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1970), 1, p. 703-04. Les références à *Salammbô* renverront désormais, par deux mentions successives, à l'édition de Jacques Neefs, LGF, « Le Livre de poche », 2011 et à l'édition de Yvan Leclerc et Gisèle Séginger, dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », t. III, 2013.

3 Le commentaire de Maupassant s'attache à la musique de la phrase de Flaubert : « La phrase chante, crie, a des fureurs et des sonorités de trompettes, des murmures de hautbois, des ondulations de violoncelle, des souplesses de violon et des finesses de flûte » (*Préface aux lettres de Flaubert et de George Sand*, Paris, Charpentier, 1884 ; cité par Guy Ducrey, « *Salammbô* sur les planches », édité par Liana Nissim, *Le lecture / La lettura du Flaubert*, Gargnano del Garda, 7-10 avril 1999, Milano 2000, p. 285-311 : p. 310).

4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* (Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989), 1, p. 692. Cité par Guy Ducrey, « *Salammbô* sur les planches » article cité, p. 298.

5 *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, édité par Pierre Larousse, Paris, 1875, Tome 14, p. 1374. Cité par Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches » 2002), p. 26. En Angleterre, la rencontre entre le tableau vivant et la photographie fut particulièrement fructueuse. Sur les tableaux vivants dans la culture victorienne, et sur le développement de la photographie d'art (« High Art Photography ») en relation avec la pratique des tableaux vivants, voir Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienes (1840–1880)*, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1999.

6 Sur le tournant de Flaubert vers la féerie après la publication de *Salammbô*, voir Alan Raitt, « The Theatre in the work of Flaubert » *The Cambridge Companion to Flaubert*, ed. Timothy Unwin (Cambridge U.P., 2004), p. 196-207 (en particulier p. 202-203). Les féeries de Flaubert, longtemps dédaignées par la critique, ont fait l'objet d'une étude importante par Marshall Olds, qui analyse les parallèles formels avec les récits de Flaubert : voir *Au pays des perroquets : Féerie théâtrale et narration chez Flaubert* (Amsterdam, Rodopi, 2001).

7 Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant*, p. 30.

8 Voir là-dessus Adrienne Tooke « Flaubert's Travel Writings » *The Cambridge Companion to Flaubert*, ed. Timothy Unwin, p. 51-66 (p. 63).

9 Pour Alan Raitt « *Salammbô* is more spectacular than properly dramatic » (« The Theatre in the work of Flaubert », p. 206). On pourrait en dire autant du *Saint Antoine*.

10 Lettre à Jeanne de Loynes, 5 Septembre 1873, *Correspondance*, 4 volumes (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973–1998), volume 4, p. 709 ; cité par Marshall Olds, « Tableaux flaubertiens » *Gustave Flaubert 7 : Flaubert et la peinture*, ed. Gisèle Séginger (Caen, Minard, 2010), p. 125-142 (p. 134).

11 Michel Butor, « À propos de Salammbô », *Improvisations sur Flaubert* (Paris, Éds. de la Différence, 1984), p. 114.

12 Michel Butor « À propos de Salammbô », p. 114.

13 Sur l'amour de Flaubert pour le théâtre, ses ambitions théâtrales, son engagement avec les pièces de Louis Bouilhet, et l'opéra de Reyer *Salammbô*, voir Alan Raitt « The Theatre in the work of Flaubert » ainsi que Guy Ducrey « *Salammbô* sur les planches ».

14 Guy Ducrey évoque une parodie de 1863, *Folammbô ou les cocasseries carthaginoises*, et ajoute qu'il y eut au moins trois autres parodies au théâtre entre 1892 et 1906 : voir « *Salammbô* sur les planches », p. 286-94.

15 Philippe Druillet, *Trilogie de Salammbô* (Paris, Dargaud, 1980).

16 Lettre du 21 juillet 1850, *Correspondance* 1, p. 652 ; cité par Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'Invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Montréal : Presses Universitaires de Vincennes / Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 50.

17 Lettre à Louis Bouilhet, 13 mars 1850, *Correspondance* 1, p. 602. Isabelle Daunais analyse en profondeur le rejet du genre du récit de voyage en Orient, et en particulier le refus de Flaubert de fournir les descriptions attendues des paysages orientaux : voir *L'Art de la mesure ou l'Invention de l'espace*, p. 50.

18 Lettre à sa mère, 17 novembre 1849 (*Correspondance* 1, p. 528).

19 Flaubert recommande de même à ses amis Ernest Feydeau et Maxime Du Camp d'écrire plutôt des romans que des récits de voyage : voir Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'Invention de l'espace*, p. 71.

20 Voir là-dessus Ildiko Lorinszky, *L'Orient de Flaubert : des écrits de jeunesse à Salammbô : la construction d'un imaginaire mythique* (Paris, L'Harmattan, 2002), p. 128.

21 Isabelle Daunais tire une conclusion analogue de son analyse de la progression des notes de voyage au récit, bien qu'elle ne parle pas de tableaux vivants : le voyage en Orient, écrit-elle, « aura permis à Flaubert de pratiquer sur le terrain le système de vision qu'il appliquera à la construction de ses œuvres. En faisant de l'Orient une vaste scène où il situe un décor découpé en plans et où il place des personnages proches de la pantomime ou de la statuaire, il devient scénographe » (*Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 59). Voir également son analyse de « Statuaire et immobilisme » *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 147-152. Sur les techniques théâtrales dans *Salammbô*, voir aussi Mohamed Radi, « Le lecteur comme spectateur de l'Antiquité dans *Salammbô* de Gustave Flaubert » *Revue Flaubert* 9 (2009) [en ligne] : <http://flaubert.univ-roen.fr/revue/article.php?id=32>

22 Sur l'importance de la notion de *jouissance* dans les notes du voyage en Orient de Flaubert, voir Philippe Sollers, « L'Égyptien de la famille » in *La Guerre du goût* (Paris, Gallimard, 1994), en particulier p. 524-25.

23 Flaubert, *Voyage en Orient* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006), p. 349.

24 Lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850 (*Correspondance*, 1, p. 710).

25 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989), t. 1, p. 153.

26 J.R. Dugan analyse plusieurs techniques flaubertiennes qui tendent à immobiliser le roman, de la parataxe aux dialogues rhétoriques, au symbolisme et aux tableaux visuels : voir « Flaubert's *Salammbô*, a study in immobility » *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 79, H.3 (1969), p. 193-206.

27 Sur l'imaginaire visuelle de Flaubert, voir en particulier les articles rassemblés par Gisèle Séginger (éd.), *Gustave Flaubert 7 : Flaubert et la peinture* (Caen, Minard, 2010), ainsi que Ildiko Lorinszky, *L'Orient de Flaubert*, notamment le chapitre 5, « Le texte et l'image », et Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts : from Image to Text* (Oxford, Oxford U.P., 2000).

28 David Scott, *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France* (Cambridge, Cambridge U.P., 1988).

29 « Dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre » (*Journal des Goncourt*, tome I, 17 mars 1861) : cité par Sima Godfrey « The Fabrication of *Salammbô* : the surface of the veil », *MLB* 95 (1980), p. 1005-16 (p. 1005). La critique souligne aussi le lien avec la teinture pourpre qui fit, dans l'Antiquité, la fortune de la ville.

30 Isabelle Daunais note ainsi que le tracé de l'image se perd dans les notations de couleur ou de matière (*L'Art de la mesure ou l'Invention de l'espace*, p. 75).

31 Jean Rousset analyse le schéma de composition particulier à *Salammbô*, où les scènes s'apparient et s'opposent comme dans un diptyque : voir « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* » *Poétique* 6 (1971), p. 145-54 (p. 145).

32 Pierre de Lano, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, avec 25 aquarelles de L. Lebègue (Paris : H. Simonis Empis, 1893) p. 3 ; cité par B. Vouilloux, *Le Tableau vivant*, p. 25.

33 De nombreux manuels circulent au XIX^e siècle, offrant des suggestions de tableaux vivants aux sujets inspirés de l'histoire, la littérature, l'histoire sainte ou la mythologie, ainsi que des instructions détaillées sur les accessoires et la mise en scène. Voir par exemple *Home Pastimes ; or Tableaux Vivants*, par James H. Head (The Project Gutenberg eBook).

34 Émile Zola, *La Curée* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981), p. 279.

35 Lettre à Zola, 15 février 1880, cité par Marie-Ange Voisin-Fougère, « Dossier » *Nana*, p. 520.

36 « The taste for the tableau further contributes to the sense of immobilization » écrit Victor Brombert, qui souligne aussi l'immobilité obtenue par l'usage agrammatical de l'imparfait, « which seems to imprison the action in an eternal present » (« An Epic of Immobility » *Hudson Review*, 19:1, Spring 1966, p. 24-43 [p. 28]). Si Brombert ne mentionne pas précisément la pratique des tableaux vivants, son analyse se fonde aussi sur la technique picturale consistant à pétrifier la nature et à immobiliser des êtres vivants dans des tableaux : « Basically, it is a painter's device, and corresponds historically to a period when literature often attempts to rival its sister art. The immediate effect of this syntactical anomaly is to immobilize movement into a pose, and to provide a sense of statuesque grandeur » (p. 37).

37 Voir la note 35.

38 « Réponse de Flaubert aux articles de Sainte-Beuve » *Salammbô*, p. 998 ; cité par Eugenio Donato, « Flaubert and the Question of History : Notes for a Critical Anthology », *MLN* 91 [1976], p. 850-70 [p. 854]. J. R. Dugan, dans son article « Flaubert's *Salammbô*, a study in Immobility », analyse également l'immobilisation des personnages en statues de proportions mythiques.

39 Sur les relations entre Moreau et Flaubert, voir Martine Alcobia, « Flaubert et les peintres orientalistes » Gisèle Séginger (éd.), *Gustave Flaubert 7 : Flaubert et la peinture*, p. 41-64 (p. 44).

40 Voir Marie-Cécile Forest, Françoise Frontisi-Ducroux, et Pierre Pinchon, *Gustave Moreau : Hélène de Troie : la beauté en majesté* (Lyon : Fage Éditions, 2012), le catalogue de l'exposition consacrée aux portraits d'Hélène de Troie au Musée Gustave Moreau au printemps 2012. Hélène de Troie est l'une des trois figures féminines mythiques, avec Galatée et Salomé, qui hante l'imagination du peintre. Par ailleurs, Jean Lorrain compare le tableau tardif de Moreau *Hélène sur les remparts de Troie* à la *Salammbô* de Flaubert : voir M. Alcobia, « Flaubert et les peintres orientalistes » p. 51.

41 La formule se trouve dans la réponse de Flaubert au compte rendu de Sainte-Beuve : *Salammbô*, p. 998.

42 À propos du fétichisme dans *Salammbô*, voir E.L. Constable, « Critical departures : *Salammbô's* Orientalism » *MLN* 111 (1996), p. 625-46, en particulier p. 632-33, où le critique traite du livre de Charles de Brosses *Du culte des dieux fétiches* (1760), bien connu de Flaubert.

43 Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *Correspondance*, 2, p. 283-84.

44 Robert Louis Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman », *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Petite Bibl. Payot, 2007, p. 218. Dans l'original : « The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web ; the

characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration. Crusoe recoiling from the footprint, Achilles shouting over against the Trojans, Ulysses bending the great bow, Christian running with his fingers in his ears, these are each culminating moments in the legend, and each has been printed on the mind's eye for ever [...] This, then, is the plastic part of literature : to embody character, thought, or emotion, in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye » (« A gossip on romance », *Memories and Portraits* (New York : Scribner's, 1899), p. 256.

45 Jorge Luis Borges, « Villiers de l'Isle-Adam, *El convidado de las últimas fiestas* », *La Biblioteca De Babel : Prólogos*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 130.

46 Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 22. Il est significatif dans le contexte de cette étude qu'une importante part du livre de Frances Yates soit consacré à l'application de l'art de la mémoire au théâtre de la Renaissance.

47 Jean Rousset commente ainsi le déplacement de la scène érotique du roman : « La correspondance annonce l'épisode dans les termes les plus nets, c'est-à-dire les plus crus ; le roman fait tout le contraire, il enveloppe, il biaise, il contourne » ; en conséquence, « le vrai mariage de Salammbô, c'est celui qui se consomme à ce moment-là, dans leur mort simultanée » (« Positions, distances, perspectives » p. 150 ; p. 153). Voir également Bernard Gagnebin, « *Salammbô* : la tache aveugle du caléidoscope » *Revue d'esthétique* 16 (1989), p. 61-65 (p. 65).

48 Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis* (Paris, Michel Lévy, 1875) 15 décembre 1862, tome 4, p. 75 et p. 68.

49 « Je vais arriver à la grillade des moutards. Ô Bandole, toi qui les noyais dans l'étang, inspire-moi ! » (lettre à Jules Duplan, 25 septembre 1861, *Correspondance* 3, p. 176), « J'arrive aux tons un peu forcés. On commence à griller les moutards. Bandole sera content ! » (lettre à Ernest Feydeau, 17 août 1861, *Correspondance* 3, p. 170).

50 *Correspondance* 3, p. 11, 41, 172 ; 1, p. 278. Sur la contradiction systématique entre la délectation sadique de la correspondance privée et les dénégations indignées de ses déclarations publiques, voir Eric Le Calvez, « L'Horreur en expansion. Génétique de 'La grillade des moutards' dans *Salammbô* » *Romanic Review* 90. 2 (1999), p. 167-94.

51 Dans la même veine, voici sa lettre à Maxime Du Camp : « L'antiquité me donne le vertige. J'ai vécu à Rome, c'est sûr, du temps de César ou de Néron... » (mai 1846, *Correspondance* 1, p. 266 ; cité par Eugenio Donato, « Flaubert and the question of History », p. 855). Dennis Porter qualifie le *Voyage en Orient* lui-même de « disturbing and symptomatic text » : voir « The Perverse Traveler : Flaubert's *Voyage en Orient* » *L'Esprit Créateur* 29 (printemps 1989), p. 24-36 (p. 27).

52 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, Éditions du Seuil, 1971), p. 157-58.

53 Sur les films de Georges Méliès, et sur leur dette à l'égard de la pratique du tableau vivant et du Théâtre Robert Houdin, voir Noël Burch, *Life to these Shadows* (Berkeley, U. of California Press, 1990). Notons au passage que Georges Méliès réalise une *Tentation de saint Antoine* en 1898 : voir www.youtube.com/watch?v=YI7fCQv5sIo. Sur le Saint Antoine de Méliès, voir Scarlett Baron, « Flaubert, Joyce : Vision, Photography, Cinema » *Modern Fiction Studies* 54 : 4 (hiver 2008), p. 689-714 (p. 708). Sur les moments où le récit cinématographique « fait tableau », ainsi que sur d'autres cas d'intermédialité, voir Brigitte Peucker, *The Material Image : Art and the Real in Film* (Stanford, Stanford U.P., 2007).

54 Rejlander, artiste suédois fixé à Londres, s'était aussi acquis une réputation pour les photographies érotiques des débuts de sa carrière. Pour une étude exhaustive de l'œuvre de Rejlander, voir David Elliott (Ed.) *Oscar Gustave Rejlander. 1813(?) - 1875*. Modern Museum / Royal Photographic Society, Sweden, 1998.

55 Jacques Neefs rappelle que Flaubert a lu de près la thèse du docteur Savigny sur les naufragés du Radeau de la Méduse : voir « Allegro barbaro, la violence en prose », *MLN* 128 (2013), p. 744-760 (p. 755).

56 Jean Rousset, « Perspectives », p. 149.

57 *Nouveaux lundis*, 22 décembre 1862, 4, p. 77. La formule est aussi citée par Niklas Bender dans son analyse de la monotonie du roman : voir « Pour un autre orientalisme : Flaubert et Michelet face à l'Histoire » *MLN* 122 (2007), p. 875-903 (p. 893).

58 *Nouveaux lundis*, 22 décembre 1862, 4, p. 84.

59 J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, publié en 1980. Le roman sera adapté à l'opéra par Philip Glass, et représenté pour la première fois en 2005. Bernard Masson analyse le renversement en vertu duquel les Barbares de Flaubert s'humanisent tandis que Carthage retourne à la barbarie : voir « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain » *RHLF* 81.4-5 (juillet-octobre 1981 ; « Flaubert »), p. 585-96 (p. 594). Voir aussi les réflexions de Jacques Neefs sur le Barbare comme celui qui menace les frontières : « *Salammbô*, textes critiques », *Littérature* 1974, p. 52-64 (p. 64), ainsi que son analyse du potentiel de barbarie de la foule : « Allegro barbaro, la violence en prose », article cité. Victor Brombert évoque une autre source, le célèbre poème de Constantin Cavafy « *Waiting for the Barbarians* » (1904), dont Coetzee empruntera le titre : voir « An Epic of Immobility », p. 42.

60 3 mars 1860 ; cité par Niklas Bender, « Pour un autre orientalisme », p. 894. Plusieurs interprétations contemporaines prennent le contrepied de la position apolitique de Flaubert : voir par exemple Volker Durr, *Flaubert's Salammbô : The Ancient Orient as a Political Allegory of Nineteenth-Century France* (New York, Peter Lang, 2002), et Marilyn Gaddis Rose, qui, écrivant au plus fort de la guerre du Vietnam, lit *Salammbô* comme un roman pacifiste (« *Salammbô : a Meaningful Novel* » *Novel : A Forum on Fiction* 6. 1 (automne 1972), p. 66-69.

61 William Shakespeare, *Macbeth*, Act 5, Scene 5, lines 26-28.

62 Niklas Bender souligne la continuité de la critique de Sainte-Beuve à celle de Georg Lukacs, qui dénonce à son tour ces « tourments horribles et privés de sens » (*Le Roman historique* [Paris, Payot, 2000], p. 216) : voir « Pour un autre orientalisme », p. 895. « Stupeur » et « jouissance » sont des termes explicitement associés par Flaubert dans le contexte de son voyage en Orient : il écrit notamment à Louis Bouilhet le 10 février 1851 : « J'ai profondément joui au Parthénon [...] J'ai senti là-devant la beauté de l'expression 'stupet aeris.' Un peu plus j'aurais prié » (*Correspondance* 1, p. 751-53. Cité et commenté par Sylvie Laüt-Berr, *Flaubert et l'Antiquité : itinéraires d'une passion* (Paris, H. Champion, 2001), p. 220.

63 « Je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka [...] chaque fois avec la même jouissance [...] celle d'une parenté enfin retrouvée » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [Paris, Denoël, 1975], p. 193).

64 Raymond Roussel, *Locus Solus* (Paris, Gallimard, 1963) ; *Impressions d'Afrique* (Paris, Pauvert, 1963). *Impressions d'Afrique* fut joué au Théâtre Fémina en 1911, et repris en 1912 au Théâtre Antoine, en une fastueuse production riche en effets spéciaux. Sur le théâtre de Roussel, voir Annie Le Brun et Patrick Besnier, eds., *Raymond Roussel : Œuvres théâtrales – Impressions d'Afrique – Locus Solus – L'Étoile au Front – La Poussière de Soleils* (Paris, Pauvert, 2013). Sur Roussel comme précurseur du *performance art* contemporain, voir RoseLee Goldberg, *Performance Art : From Futurism to the Present* (New York, Thames & Hudson, 2001).

Table des illustrations

	Titre	Paul Buffet, <i>Le Défilé de la Hache</i>
	Légende	1894, Musée des Beaux Arts, Nantes
	Crédits	Crédit photographique : © Musée des Beaux Arts, Nantes
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 36k
	Titre	Rose Caron dans l'opéra d'Ernest Reyer <i>Salammbô</i>
	Légende	1890
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 508k
	Titre	<i>Salammbô</i> par Alfons Mucha
	Légende	1896, collection privée
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 428k
	Titre	<i>Le Temple de la déesse, d'après les documents les moins authentiques</i>
	Légende	D.D., « Quelques pages de <i>Salammbô</i> , roman plus carthaginois que nature », <i>Vie parisienne</i> , numéro spécimen, fin 1862
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 428k
	Titre	<i>La Naissance de Nana-Vénus</i> , par André Gil, <i>La Lune Rousse</i> , 19 octobre 1879
	Légende	Image courtoisie de McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, USA
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-5.jpg

	Fichier	image/jpeg, 704k
	Titre	Jeanne De Balzac et Rolla Norman dans <i>Salammbô</i> , mis en scène par Pierre Marodon (1925)
	Crédits	Crédit photographique : capture d'écran
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 20k
	Titre	Jacques Sernas dans le rôle de Mathô, dans <i>Salammbô</i> , mis en scène par Sergio Grieco (1960)
	Crédits	Crédit photographique : capture d'écran
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 36k
	Titre	D. W. Griffith, <i>Intolerance</i> (1916) : le palais à Babylone
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 352k
	Titre	Seena Owen dans le rôle de la Princesse Bien Aimée dans <i>Intolerance</i> de D.W. Griffith
	Crédits	Crédit photographique : domaine public (https://archive.org/details/Intolerance)
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 180k
	Titre	Jean-Dominique Ingres, <i>Odalisque à l'esclave</i>
	Légende	1842, Walters Art Museum, Baltimore, USA
	Crédits	Crédit photographique : Walters Art Museum, Baltimore, USA
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 996k
	Titre	Mrs Algernon Bourke costumée en Salammbô, tableau vivant à Blenheim Palace (1897)
	Légende	Lafayette Negative Collection, V&A Museum (V&A Lafayette Archive, Negative number : L1368a 05-07-1897)
	Crédits	Crédit photographique : V&A (http://lafayette.org.uk/bou1369.html)
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-11.jpg
	Fichier	image/jpeg, 84k
	Titre	Jean-Léon Gérôme, <i>Le Charmeur de serpents</i>
	Légende	1880, Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, USA
	Crédits	Crédit photographique : Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, USA
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-12.jpg
	Fichier	image/jpeg, 420k
	Titre	Gustave Moreau, <i>Salomé</i>
	Légende	1876, Musée Gustave Moreau, Paris
	Crédits	Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-13.jpg
	Fichier	image/jpeg, 56k
	Titre	Gustave Moreau, <i>Hélène glorifiée</i>
	Légende	1896, collection privée ; image, courtoisie The Athenaeum
	Crédits	Crédit photographique : domaine public (http://www.the-athenaeum.org)
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-14.jpg
	Fichier	image/jpeg, 572k
	Titre	Gustave Moreau, <i>Hélène sur les remparts de Troie</i>
	Légende	1888, Musée Gustave Moreau, Paris
	Crédits	Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-15.jpg
	Fichier	image/jpeg, 60k
	Titre	Eugène Delacroix, <i>La Mort de Sardanapale</i>
	Légende	1827, Musée du Louvre, Paris
	Crédits	Crédit photographique : © 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-16.jpg
	Fichier	image/jpeg, 908k
	Titre	Eugène Delacroix, <i>Chasse au lion</i>
	Légende	Potter Palmer Collection
	Crédits	Crédit photographique : © 2016 The Art Institute of Chicago, 111 South Michigan Avenue, Chicago, Illinois
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-17.jpg
	Fichier	image/jpeg, 160k
	Titre	Alexandre-Gabriel Decamps, <i>Tigre et Éléphant à la source</i>
	Légende	1849, Paris, musée du Louvre
	Crédits	Crédit photographique : © Réunion des musées nationaux – utilisation soumise à autorisation
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-18.jpg
	Fichier	image/jpeg, 52k
	Titre	Henri Régnault, <i>Exécution sans jugement</i>
	Légende	1870, Paris, musée d'Orsay
	Crédits	Crédit photographique : photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) – Hervé Lewandowski
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-19.jpg
	Fichier	image/jpeg, 44k
	Titre	Georges Méliès, <i>La Tentation de Saint Antoine</i>
	Légende	Film de 1912
	Crédits	Crédit photographique : domaine public
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-20.jpg
	Fichier	image/jpeg, 32k
	Titre	Oscar Gustave Rejlander, <i>The Two Ways of Life</i>
	Légende	1857, National Media Museum, Bradford, UK
	Crédits	Crédit photographique : National Media Museum, Bradford, UK
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-21.jpg
	Fichier	image/jpeg, 204k
	Titre	Sarah Small, <i>Tableau Vivant of the Delirium Constructions (2011)</i>
	Légende	Skylight One Hanson, Brooklyn NY – May 2011
	Crédits	Documentation Credit : Cecilia De Bucourt
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-22.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,1M
	Titre	Crispin Gurholt, <i>Live Photo Project</i>
	Légende	2008, Oslo Vigeland Museum, Norvège
	Crédits	Crédit photographique : Oslo Vigeland Museum, Norvège
	URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-23.jpg
	Fichier	image/jpeg, 376k
	Titre	Adad Hannah, <i>Le Radeau de la Méduse</i> , 100 Mile House
	Légende	2009, Galerie Pierre-François Ouellette, Montréal, Québec, Canada
	Crédits	Crédit photographique : Galerie Pierre-François Ouellette, Montréal, Québec, Canada

URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-24.jpg
Fichier	image/jpeg, 596k
Titre	Raymond Roussel, Affiche de la reprise d' <i>Impressions d'Afrique</i> au Théâtre Antoine, Paris 1912
 Légende	Collection John Ashbery, New York, USA
Crédits	Crédit photographique : Collection John Ashbery, New York, USA
URL	http://journals.openedition.org/flaubert/docannexe/image/2529/img-25.jpg
Fichier	image/jpeg, 25k

Pour citer cet article

Référence électronique

Dominique Jullien, « « Quelques chose de rouge » : l'esthétique des tableaux vivants dans *Salammbô* », *Flaubert* [En ligne], 15 | 2016, mis en ligne le 20 juin 2016, consulté le 23 mai 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2529>

Auteur

Dominique Jullien

University of California, Santa Barbara

Droits d'auteur



Flaubert est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.