Gustave Flaubert, n° 8, Salammbô dans les arts. Sous la direction de GISELE SÉGINGER. *La Revue des lettres modernes*, Paris, Classiques Garnier, Lettres modernes Minard, 2016. Un vol. de 383 p.

Après le volume consacré à Flaubert et la peinture (2010, n°7), la série *Flaubert de La Revue des lettres modernes* s'attache de nouveau aux relations que l'œuvre de l'ermite de Croisset, lequel s'est toujours montré hostile à toute illustration, entretient avec l'image et le visuel. Le numéro est entièrement dévolu à *Salammbô*, et pour cause : le roman, publié en 1862, soit peu de temps après le procès intenté à l'écrivain qui souhaitait ainsi mettre ses contemporains face à l'horreur du monde, constitue un objet de choix qui regorge de détails et de descriptions aussi repoussantes que fabuleuses (songeons au fameux Zaïmph), lesquels découlent de la méthode toute flaubertienne de la documentation la plus fournie. Et pourtant, Flaubert avoue que son œuvre résulte d'une forme d'indécision, raison pour laquelle elle ne peut se prêter à l'illustration : « Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte », écrit-il à Jules Duplan en 1862 en réponse au projet de roman illustré proposé par l'éditeur Lévy. Comme le note Gisèle Séginger, qui dirige la série, l'intention de Flaubert est « de faire se lever un "mirage" », selon le mot de l'écrivain. En découle « un réalisme de l'étrange – les images les plus improbables ont la netteté de ce qui existe –, et l'évanescence d'une vision qui s'abîme dans l'amoncellement des images ou les effets de lumière » (p. 13). Le volume cherche à mettre au jour la manière dont *Salammbô* a ouvert un vaste champ iconographique du dernier tiers du XIX^e jusqu'au XXI^e siècle. C'est pourquoi les contributeurs sont pour la plupart issus du domaine de l'histoire de l'art, le volume se situant aussi volontiers dans une perspective d'études visuelles qui trace, de manière efficace, un arc qui va de l'image fixe (peinture, illustration, bande dessinée) à l'image mouvante (cinéma) *via* la sculpture et la représentation scénique (opéra). Il s'agit de mettre au jour les « multiples *Salammbô* » pour reprendre le titre de l'article de Gilles Soubigou qui ouvre le volume, lequel s'attache plus précisément à la réception de l'œuvre et à la manière dont « l'esthétique Art nouveau et fin-de-siècle » trouva en *Salammbô* un modèle puissant capable de répondre aux recherches ornamentales et à l'imaginaire de la femme fatale ou femme-serpent. G. Soubigou insiste sur le fait que « choisir un sujet d'après le roman de Flaubert devient, pour un jeune artiste, un moyen de se faire remarquer à ses débuts » (p. 28). Cette multiplicité se retrouve en clôture de l'ouvrage, dans le seul article qui s'attache à la littérature, sous la forme de la dissémination poétique : les mentions nombreuses et parfois étonnantes dont *Salammbô* fait notamment l'objet chez Huysmans, Aragon, Jules Renard ou encore Édouard Glissant constituent autant d'images qui font perdurer « la mémoire de l'œuvre » selon Jacques Neefs (p. 237).

Si l'orientation historique prime, l'analyse artistique et intermédiaire n'en est pas pour autant négligée, loin de là. Ainsi Véronique Dumas donne-t-elle les contours d'un Flaubert symboliste séduit par les œuvres de Moreau qu'il a probablement découvertes après avoir écrit son roman sur Carthage. Dans son étude consacrée à « Flaubert et Gustave Moreau : de *Salammbô* à *Salomé* », elle propose de lier le procédé flaubertien de l'accumulation, que l'on retrouve chez Gustave Moreau, grand admirateur de l'écrivain, par le biais des bijoux, à l'« esthétique de la surcharge et de l'excès [...] caractéristique de l'esprit du décadentisme » (p. 65). De manière fort convaincante, Pierre Sérié montre que les années 1880 marquent un avant et un après *Salammbô* dans le genre de la peinture d'histoire qui affronte la représentation de la violence. C'est que l'Orient de Flaubert et le Flaubert « *matérialiste* », soucieux de caractériser les surfaces, ne peuvent que séduire les peintres qui souhaitent s'affranchir de l'iconographie du présent (paysans ou Parisiens) et de celle de l'Antiquité gréco-romaine lisse et idéalisée (p. 74). L'étude se concentre sur l'œuvre de Georges-Antoine Rochegrosse et particulièrement sur son tableau *Andromaque* (1883) peint « d'après *Salammbô* ». L'attention prêtée aux qualités

du médium mène à une « hésitation toute flaubertienne » : « peinture d'histoire ou histoire de peinture » (p. 86) ? Deux articles portent ensuite spécifiquement sur le livre illustré. C'est sous cet angle que l'œuvre de Rochegrosse est cette fois analysée, le peintre ayant réalisé des aquarelles qui seront ensuite gravées en noir et blanc par Eugène Champollion dans l'édition de Ferroud datée de 1900. Laurent Houssais offre une étude neuve sur les stratégies du peintre et aquarelliste qui tire profit du tournant bibliophilique de l'édition, et la réception de ces planches qui seront vendues par la célèbre galerie Georges Petit avant d'être diffusées par les eaux-fortes. Bruno Gallice cherche quant à lui à montrer comment une vingtaine d'années plus tard Gaston Bussière vise à dépasser le célèbre *Salammbô* de Rochegrosse, enjeu au cœur de la politique éditoriale de la librairie des Amateurs créée par André Ferroud, puis reprise par son neveu, et qui se fonde essentiellement sur l'œuvre flaubertienne. Le pas opéré par Bussière et Ferroud consiste à faire entrer le *Salammbô* de 1921 dans les « livres de poche de luxe » (p. 110). En outre, B. Gallice insiste sur la dimension politique qui découle des choix plastiques et iconographiques : Bussière « transpose [...] le récit de Flaubert vers une lecture [...] patriotique, en prenant parti pour les Carthaginois » (p. 118). Dans son article, Bruna Donattelli retrace le parcours de Philippe Druillet qui souligne également la dimension politique de l'œuvre, sous l'angle de la lutte des exploités. De 1980 à 2010, entre les planches des albums de bande-dessinée, un spectacle multimédia et une exposition de toiles, celui-ci a révélé l'« origine archaïque » de *Salammbô* qui se traduit par des tatouages et de « lourds ornements tribaux » (p. 126) sur fond de science-fiction. Les arts visuels s'enrichissent de la sculpture dans l'article de Nigel Harkness. Celui-ci met au jour avec beaucoup de finesse « l'esthétique sculpturale » du roman (p. 135) en la reliant aux « transpositions sculpturales du roman à la fin du dix-neuvième siècle » de sorte que les débats relatifs à la sculpture dans la critique entrent en résonance avec les exigences de l'écriture flaubertienne. Avec le cinéma, les images mouvantes ne sont pas en reste. Pourtant Loïc Chevalier souligne que le roman de Carthage a été peu adapté et que lorsque c'est le cas l'analyse esthétique fait défaut. L'auteur comble ce manque en se concentrant particulièrement sur le *Salammbô* de Pierre Marodon (1925), dont la facture qui vise l'esthétique de Fritz Lang relève en partie de l'art de Rochegrosse et de Bussière, et le péplum de Sergio Grieco (1960), tous deux témoignant « de la portée politique du genre du film à l'antique » (p. 235). La dimension sonore et lyrique du roman, une « sorte d'opéra en prose » (Maupassant), méritait également d'être analysée. Nathalie Petitbon s'y attache tout en prolongeant ce travail par une étude subtile et informée des adaptations opératiques : de 1863, date à laquelle se formule un projet d'opéra qui réjouissait Flaubert, lequel avait proposé que Théophile Gautier en soit le librettiste, à 1998, où est présenté l'opéra de Philippe Fénelon et Jean-Yves Masson. Dans un article fouillé, Cécile Reynaud trace quant à elle les aventures de l'opéra d'Ernest Reyer (1892) duquel sera finalement absent Th. Gautier.

L'ensemble, d'une grande cohérence, offre des études neuves et utiles qui éclairent le roman carthaginois et la poétique de Flaubert tout en renouvelant la manière dont on peut envisager l'histoire de l'art et les études littéraires, notamment par le biais du livre illustré. Cependant le numéro aurait pu s'attarder davantage sur les représentations de la femme que ces formes artistiques génèrent et sur les implications idéologiques qui en découlent : quels traits du personnage de Salammbô sont retenus ou au contraire niés ? Ainsi peut-on constater que Druillet valorise dans certains de ses propos et de ses choix plastiques une vision rétrograde puisque le personnage féminin s'avère selon lui déterminé par un âge d'or de la nature (p. 133). Cette conception très dix-neuviémiste à certains égards n'est-elle pas dès lors en décalage avec l'entreprise flaubertienne ?