

SALAMMBÔ ET LES ARTS VISUELS

par ÉRIKA WICKY

(Université de Montréal)

L'INFLUENCE des arts visuels sur *Salammbô* est généralement abordée suivant deux perspectives différentes, mais non antithétiques : soit, sachant que ce roman constitue la synthèse d'un très grand nombre de sources, on essaie de déterminer quels éléments du roman ont été empruntés à des images consultées pendant sa préparation, soit on cherche à identifier en quoi les images ont pu constituer une source d'inspiration pour Flaubert en évaluant, à travers l'analyse du style, l'influence des arts visuels dans la facture même du roman. Dans chacun des cas, les images, bien qu'elles aient un statut différent, peuvent être comptées au nombre des sources, car elles alimentent la création littéraire. Les sources documentaires, chez Flaubert, sont dotées d'un fort potentiel dans la mesure où l'activité créatrice se fonde sur elles comme en rendent compte la *Correspondance*¹ et le dossier « Sources et méthode »² rédigé par l'auteur pour défendre son roman. Cependant, dans le premier cas, les images sont perçues et traitées comme des documents par l'auteur tandis que, dans le second, leur réception et leur influence sont d'ordre esthétique. Il paraît important, pour étudier le rôle des images dans la genèse de *Salammbô*, de rétablir cette distinction aux frontières très instables entre l'image documentaire et l'œuvre d'art parce qu'elle fait partie des grandes problématiques liées à l'image à

parce qu'elle est très
de *Salammbô*⁴.

âche n'est pas aisée,
ossier de genèse de
dance, des notes de
ue Flaubert ait porté
photographie ou à la
l'intérêt de Flaubert
peinture était sans
eurs de sa génération
ur ne citer que ceux
harles Baudelaire ou
s lors du voyage de
e liste de titres de
e qui témoigne d'une
comme il l'explique
une forme artistique
est une monstruosité.
es du monde un bon

Regardez les livres
inture est mauvaise.»
notes sur une œuvre
nté à un autre auteur
le, ou encore à des
urs préjugés et leurs
rt à la peinture de son
indifférence bien que,
Flaubert ait presque
à partir de 1851, après
années avant de débu-

e l'intuition d'un lien
iste du XIX^e siècle. Par
ssibilité d'une compa-
Delacroix *La Mort de*
ut à fait convaincante,

mais elle ne permet pas d'amorcer un véritable commentaire, car elle s'appuie sur un point commun ténu : l'exaspération du mélange d'érotisme et de violence propre à la vision orientaliste. De manière générale, l'étude de l'influence des arts visuels dans *Salammbô* offre peu de prises tangibles ; il est difficile d'établir un lien entre la place qu'occupent les images et en particulier la peinture dans la réception de *Salammbô* et celle qu'elles prennent dans la genèse. C'est pourquoi, pour identifier les analogies sur lesquelles repose l'impression que *Salammbô* trouve son inspiration dans les arts visuels, nous proposons de nous attacher aux détails, aux plus petites unités du visible⁸.

Tout d'abord, la Correspondance de Flaubert révèle que les détails ont posé beaucoup de problèmes à l'auteur lors des débuts laborieux de la rédaction de *Salammbô*. Lorsqu'il écrit : « Carthage va déplorablement. Je me casse la tête pour trouver des détails et n'en trouve pas » (l. à L. Bouilhet, Paris, 24 janv. 58 ; II, 796)⁹, on comprend bien que Flaubert souffre du manque de précision de la documentation dont il dispose. La frontière, incertaine chez Flaubert, entre le texte utilisé comme source documentaire et le roman semble ici s'articuler autour du détail. Les détails, en effet, rendraient la fiction crédible en supportant l'illusion référentielle. Mais où trouver de tels détails lorsque, comme dans le cas de Carthage, il n'y a pas vraiment de référent connu ?

Cette difficulté, sur laquelle Flaubert revient souvent dans sa Correspondance, tient manifestement au fait que l'auteur veuille appliquer, selon ses propres termes, les méthodes du roman moderne¹⁰ à un sujet qui ne saurait se prêter à l'observation. Certes, comme l'a montré Claude Reichler, Flaubert voyageur se percevait parfois comme un témoin du passé¹¹, mais le voyage remplit la fonction de source essentiellement pour les éléments topographiques, car peu de détails semblent empruntés à l'observation directe. Flaubert subvertit le modèle selon lequel l'auteur de romans est avant tout un observateur capable d'appréhender le monde avec justesse et acuité. En empruntant ses sources à d'autres textes orientalistes et non à une réalité perceptible, il inscrit *Salammbô* dans le système autoréférentiel que constitue,

comme l'expose Edward Saïd¹², l'Orientalisme. Ce discours orientaliste ne s'exprime pas seulement à travers des textes, mais aussi à travers une multitude d'images. Pourtant, bien que Flaubert ait consulté des dizaines d'ouvrages pour la préparation de son roman, on doit constater qu'en proportion, très peu d'images figurent parmi ses sources et ce d'autant plus que ces ouvrages étaient peu, voire pas, illustrés.

En effet, d'après le dossier « Sources et méthode », rédigé pour répondre aux attaques de l'archéologue Froehner, Flaubert ne se serait inspiré que de quelques images pour la rédaction de *Salammô*. Il évoque une plaquette en or trouvée, dit-il (n° 149²), par M. Salzman dans une nécropole phénicienne dont le costume de Salammô serait la description exacte. Or, d'une part, il ne précise pas de quel costume il s'agit, car les vêtements de Salammô sont décrits précisément à deux reprises, et, d'autre part, la description insistant bien plus sur les couleurs et les matières que sur la forme, il est difficile d'imaginer qu'elle soit à ce point fidèle à une image gravée sur du métal. De même, Flaubert a consulté le fonds du cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, mais ses notes ne révèlent qu'une attention aux sujets représentés¹³ et non à des détails. Quant à la couronne nuptiale de Narr'Havas, elle est, selon Flaubert, inspirée de *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les juifs* de Léon de Modène (n° 150)¹⁴ qui n'est pas illustré. On a vu, par ailleurs, que l'auteur a fait de nombreux efforts pour se procurer une représentation de mosaïque qui soit « vraiment punique » ainsi que des photographies (II, 750) et qu'il a consulté les planches de l'ouvrage de Creuzer¹⁵ de même que, fort probablement, celles de son ami Feydeau qui a, notamment, illustré son livre sur les rites funéraires de dessins de cercueils assyriens copiés au British Museum¹⁶. C'est à peu près là toutes les images que Flaubert aurait consultées pour la rédaction de *Salammô*.

Il est notoire que toutes ces images ont un caractère documentaire affirmé : elles n'ont pas fait l'objet d'une esthétisation revendiquée ou bien n'ont pas été envisagées par l'auteur à travers leur dimension artistique. Comme les textes, les images

servent de support à la création d'un monde secondaire d'une part par leur présence même, et d'autre part par leur fonctionnalité. Testablement les textes, d'autre part, les images de Flaubert révèlent très peu de choses sur le monde d'images. Les notes de voyage révèlent peu pour ce qui est vu que pour ce qui est interprété. Que les sources textuelles s'expliquent, ce n'est pas de très peu d'images provenant de livres, mais aussi que l'information livresque est utilisée comme légende pour les anecdotes. Ainsi, l'Orient à une image, c'est à travers une gravure d'illustration et non à travers un texte à part le soutien indirect apporté par les images qu'il ne commente pas, Flaubert a consulté les peintres orientalistes de l'époque.

Il n'est cependant pas vrai que Flaubert se soit peu aux images, car le caractère documentaire qu'il n'a cessé d'être commenté, a eu pour effet, si les images, peintes ou gravées, ont un rôle majeur dans la genèse de *Salammô*, c'est en revanche, la peinture et les dessins qui accompagnaient sa pratique de l'écriture, qui ont investi l'écriture flaubertienne. Il a répondu à une conception du monde qui est visible, à l'exigence de « faire » un monde dans sa Correspondance¹⁹.

Tout d'abord, le roman de Flaubert est composé de descriptions qui ressemblent beaucoup à des peintures. Par exemple, on peut lire dans *Salammô* non seulement la composition des lieux, mais aussi des empâtements et épaisseurs de couleurs : « qu'un large amas où les chairs blanches, les morceaux d'airain foncés, les horribles ardoises, creusaient des sillons noirs ».

alisme. Ce discours
vers des textes, mais
rtant, bien que Flau-
our la préparation de
on, très peu d'images
lus que ces ouvrages

méthode », rédigé pour
ehner, Flaubert ne se
our la rédaction de
trouvée, dit-il (p^o 149²),
ienne dont le costume
Or, d'une part, il ne
car les vêtements de
x reprises, et, d'autre
r les couleurs et les
l'imaginer qu'elle soit
du métal. De même,
médailles de la Biblio-
t qu'une attention aux
Quant à la couronne
bert, inspirée de *Céré-*
ard'hui parmi les juifs
illustré. On a vu, par
efforts pour se procurer
« vraiment punique »
a consulté les planches
rt probablement, celles
ustré son livre sur les
riens copiés au British
s images que Flaubert
ambô.

ont un caractère docu-
bjet d'une esthétisation
isagées par l'auteur à
les textes, les images

servent de support à la création, mais elles ont un statut de docu-
ment secondaire d'une part parce que l'auteur leur préfère incon-
testablement les textes, d'autre part parce que les notes de lecture
de Flaubert révèlent très peu de commentaires élaborés à partir
d'images. Les notes de voyage montrent un intérêt plus grand
pour ce qui est vu que pour des images qui véhiculent déjà une
interprétation. Que les sources de *Salammbô* soient essentielle-
ment textuelles s'explique, certes, par le fait que l'on disposait
de très peu d'images provenant de l'Antiquité, mais il semble
aussi que l'information livresque, jugée plus savante, ait été privi-
légiée pour les anecdotes. Ainsi, au moment où Flaubert compare
l'Orient à une image, c'est à un livre qu'il fait référence, à une
gravure d'illustration et non à un tableau¹⁷. De manière générale,
à part le soutien indirect apporté à Foulogne¹⁸ au Salon de 1857
qu'il ne commente pas, Flaubert note peu son intérêt pour les
peintres orientalistes de l'époque.

Il n'est cependant pas vraisemblable que *Salammbô* doive si
peu aux images, car le caractère pictural de l'œuvre est si sensible
qu'il n'a cessé d'être commenté depuis la parution du roman. En
effet, si les images, peintes ou gravées, n'ont pas joué un rôle
majeur dans la genèse de *Salammbô* en tant que documents, en
revanche, la peinture et les différentes considérations esthétiques
qui accompagnaient sa pratique à cette époque paraissent avoir
investi l'écriture flaubertienne. Le recours aux arts visuels semble
répondre à une conception du rapport au réel qui s'appuie sur le
visible, à l'exigence de "faire voir" sur laquelle Flaubert insiste
dans sa Correspondance¹⁹.

Tout d'abord, le roman de Flaubert présente souvent des des-
criptions qui ressemblent beaucoup à des *ekphraseis*. Par
exemple, on peut lire dans *Salammbô* une description évoquant
non seulement la composition d'un tableau, mais aussi ses
empâtements et épaisseurs de matière : « [...] on ne distinguait
qu'un large amas où les chairs humaines faisaient des taches
blanches, les morceaux d'airain des plaques grises, le sang des
fusées rouges ; les horribles animaux passant au milieu de tout
cela, creusaient des sillons noirs. » (S, 349). Cette description de

bataille en termes de formes et de couleurs s'apparente à ce que Barthes décrit comme une pré picturalisation du réel à l'œuvre dans les romans à visée réaliste²⁰. Cette manière d'appréhender le réel en le décrivant comme s'il s'agissait d'un tableau, encadré et faisant l'objet d'effets picturaux, est, en effet, assez caractéristique des romans du XIX^e siècle. Cependant, la comparaison entre deux médias de nature aussi différente que la littérature et les arts visuels ne saurait être abordée qu'à l'aide d'un dénominateur commun : il peut s'agir du sujet de l'œuvre ou, en l'occurrence, de la description ou du commentaire auquel pourrait donner lieu l'image.

Le traitement des détails dans *Salammbô* semble rendre compte de la perception d'un spectateur attentif à la composition et aux détails d'un tableau : alors que les décors sont souvent laissés dans le flou et font l'objet de descriptions assez vagues, presque exclusivement topographiques, certains éléments sont décrits de façon très précise, hypertrophiés par rapport à l'ensemble. Par exemple, les manuscrits des plans imaginés par Flaubert pour *Salammbô* présentent une page entière qui résume chaque chapitre dans un style assez télégraphique, relatant essentiellement des actions. Or, dans ce contexte, plusieurs lignes descriptives, placées entre parenthèses, sont consacrées à Hannon, elles sont précises et apportent une série de détails sur son compte comme l'agrafe d'or qu'il porte ou ses « cheveux rares frisés couverts d'huile et de poudre d'or » (p^o 187²). En détaillant l'apparence d'un personnage alors que le paysage était traité comme un fond, l'auteur fait alors œuvre de composition picturale.

À de nombreux égards, les arts visuels semblent intervenir dans le processus de modélisation des éléments apportés par les différentes sources. L'analogie entre la description littéraire et la pratique picturale est un topos du XIX^e siècle dont témoigne la fortune connue par des formules telles que « dépeindre » ou les métaphores de critiques, tel Dussolier qui écrit à propos de Flaubert : « C'est un artiste qui s'en va par la campagne avec son parapluie et sa boîte à couleurs, et qui reproduit ce qui est

devant lui, devant son œil p
comme on dit ; aucun détail
il finit le morceau ; mais
ce qui demande plus que
une opération intellectuelle
XIX^e siècle marque le début
rapport à la littérature en ce
auteurs et critiques littéraires
convoquer la peinture pour
vent de l'écrivain qu'il ait,
acuité dans sa perception d

Or, le détail, justement,
effet, ce qui a été découpé
une conscience sur le mo
contexte du récit, le détail
c'est-à-dire un élément qui
qué et jugé digne d'intérêt
fait de la perception une é
ces détails visuels semblent
d'un auteur. Cette revaloris
déjà à l'œuvre, à l'époque
peinture où on montrait u
l'observation en extérieur
vaient valorisées²³. On re
son roman, insiste beaucou
rience comme si elle lui
Carthage à l'époque antique
sur place a fourni à Flau
phiques qui composent so

Le paysage au sein du
urbain ou naturel, est souv
est représenté sous form
En revanche, certains élé
notamment, ou certains p
tions très détaillées qui év
C'est le cas du lion cruc

s'apparente à ce
sation du réel à
0. Cette manière
me s'il s'agissait
ets picturaux, est,
XIX^e siècle. Cepen-
nature aussi diffé-
saurait être abor-
il peut s'agir du
description ou du
age.

ble rendre compte
composition et aux
ont souvent laissés
ez vagues, presque
nts sont décrits de
à l'ensemble. Par
par Flaubert pour
ui résume chaque
relatant essentielle-
eurs lignes descrip-
ées à Hannon, elles
ils sur son compte
eux rares frisés
F 187²). En détaillant
paysage était traité
composition pictu-

blent intervenir dans
portés par les diffé-
n littéraire et la pra-
ont témoigne la for-
« dépeindre » ou les
rit à propos de Flau-
campagne avec son
reproduit ce qui est

devant lui, devant son œil physique. Il a bien l'« œil du peintre », comme on dit ; aucun détail, aucun effet partiel ne lui échappe, il finit le morceau ; mais saisit-il l'ensemble, sait-il composer ce qui demande plus que le regard juste et net, ce qui exige une opération intellectuelle ? »²¹. Même si la seconde moitié du XIX^e siècle marque le début de l'autonomisation de la peinture par rapport à la littérature en ce qui concerne le choix des sujets, les auteurs et critiques littéraires continuent, tard dans le siècle, à convoquer la peinture pour envisager la littérature. On attend souvent de l'écrivain qu'il ait, comme le peintre, à la fois une grande acuité dans sa perception du réel et la faculté de le modéliser.

Or, le détail, justement, est affaire de perception. Il est, en effet, ce qui a été découpé, isolé du réel par le regard porté par une conscience sur le monde. À l'époque de Flaubert, dans le contexte du récit, le détail est une « circonstance particulière »²², c'est-à-dire un élément qui a été relaté parce qu'il avait été remarqué et jugé digne d'intérêt par l'auteur. Dans une perspective qui fait de la perception une étape préalable à la création artistique, ces détails visuels semblent condenser la singularité de la vision d'un auteur. Cette revalorisation du regard et de l'impression était déjà à l'œuvre, à l'époque de Flaubert, dans le domaine de la peinture où on montrait un grand intérêt pour l'ébauche et où l'observation en extérieur comme la peinture sur le motif se trouvaient valorisées²³. On remarque que Flaubert, lorsqu'il défend son roman, insiste beaucoup sur son voyage, évoquant cette expérience comme si elle lui donnait une légitimité pour écrire sur Carthage à l'époque antique. Bien qu'anachronique, l'observation sur place a fourni à Flaubert la plupart des éléments topographiques qui composent souvent l'arrière-plan des scènes décrites.

Le paysage au sein duquel se déroulent ces scènes, qu'il soit urbain ou naturel, est souvent à peine ébauché, lui seul d'ailleurs est représenté sous forme de schémas dans les manuscrits². En revanche, certains éléments, comme les scènes de bataille, notamment, ou certains personnages donnent lieu à des descriptions très détaillées qui évoquent une perception plus rapprochée. C'est le cas du lion crucifié, par exemple, qui fait l'objet d'une

description ordonnée et détaillée comme il y en a peu dans le roman (S, 85). Ces variations d'accommodation s'accompagnent d'une impression de fluctuation des distances et créent un effet perceptif proche de celui qui naît lorsque l'on cherche à la fois à saisir l'ensemble et les détails d'un tableau²⁴. De plus, ce type d'organisation rappelle des tableaux de l'époque où le rapport de proportion entre le décor et les personnages n'était pas encore soumis aux règles de la perspective établies au cours de la Renaissance²⁵. À titre d'exemple, on peut évoquer le tableau de Breughel *La Tentation de saint Antoine* dont on sait qu'il a beaucoup inspiré Flaubert (p.108⁵). En revanche, les notes prises par Flaubert sur Claude Lorrain lors de la lecture de l'ouvrage de Charles Blanc *Histoire des peintres* (p.256⁵) révèlent son intérêt pour la perspective aérienne qui implique un rendu des distances grâce au traitement du coloris. On en retrouve la trace dans cette phrase de *Salammô* : « une lumière âpre, et qui semblait vibrer, reculait la profondeur du ciel, et, pénétrant les objets, rendait la distance incalculable. » (S, 217). De plus, ce ne serait pas beaucoup spéculer que de penser que les questions de proportion dans l'image étaient familières à Flaubert, car les photographies prises par Du Camp lors du voyage qu'ils avaient entrepris ensemble témoignent d'un grand souci de rendre compte des proportions entre les ruines photographiées et le paysage, souvent désertique, qui les entoure. La surface de la plupart des images photographiques est partagée à égalité entre le paysage et le sujet à proprement parler, le plus souvent des ruines antiques. Cela est d'autant plus notable que, bien qu'elles n'aient pas fait l'objet d'une standardisation, les photographies d'architecture prises à la même époque en France²⁶ présentent des proportions très différentes et laissent tout l'espace de la photographie à l'édifice représenté. De plus, Du Camp fait très souvent poser un homme à proximité des ruines de manière à montrer sur la photographie quelles étaient les proportions de l'édifice. Bien que Flaubert n'ait pas été enthousiasmé par la photographie au cours de son voyage avec Du Camp, on peut aisément imaginer que cette expérience a contribué à le sensibiliser à ces questions de proportion entre

l'objet représenté et l'espace. On a remarqué que c'était un thème de l'Orientalisme en général et de l'Exotisme en particulier. Dans ce contexte de représentation en perspective, le détail trahit l'importance des distances et la perception. P

Un point d'or tournait au loin dans le moyeu d'un char attelé de deux chevaux, en les tenant par la bride. Les crinières de bêtes bouffantes se dressaient sous un réseau de perles bleues.

Une telle description instaure un rapport entre le détail et l'ensemble de l'image. Elle conduit l'ensemble de l'image à s'apparenter à celui que conçoit l'observateur par Flaubert²⁸. Cependant, si l'on considère les observateurs, Mathô et S, on voit qu'ils perçoivent l'ensemble de l'image à travers la description et, de manière paradoxale, cherchent des règles de la perspective. Ces critiques similaires à celles de l'époque, à Horace Vernet²⁹, ne respectaient pas les proportions uniformes ne respectait pas les proportions représentait tant de détails sur l'édifice à proliférer.

Cet effet d'accumulation de détails, la multiplication des détails, fait des descriptions un ensemble hiérarchisés qu'il est impossible de saisir l'image de l'armée de mercenaires qui semblent, en effet, être là pour s'y attarder. Comme l'a montré Flaubert, que l'écriture flaubertienne plan est une des critiques

omme il y en a peu dans le
ommodation s'accompagnent
distances et créent un effet
orsque l'on cherche à la fois
n tableau²⁴. De plus, ce type
de l'époque où le rapport de
ersonnages n'était pas encore
ve établies au cours de la
n peut évoquer le tableau de
ine dont on sait qu'il a beau-
vanche, les notes prises par
e la lecture de l'ouvrage de
(p.256⁵) révèlent son intérêt
lique un rendu des distances
n retrouve la trace dans cette
âpre, et qui semblait vibrer,
nétrant les objets, rendait la
plus, ce ne serait pas beau-
questions de proportion dans
car les photographies prises
s avaient entrepris ensemble
ndre compte des proportions
paysage, souvent désertique,
lupart des images photogra-
le paysage et le sujet à pro-
s ruines antiques. Cela est
elles n'aient pas fait l'objet
ies d'architecture prises à la
t des proportions très diffé-
la photographie à l'édifice
ès souvent poser un homme
montrer sur la photographie
d'édifice. Bien que Flaubert n'ait
phie au cours de son voyage
maginer que cette expérience
questions de proportion entre

l'objet représenté et l'espace qui l'entoure dont Isabelle Daunais a remarqué que c'était une des problématiques majeures de l'Orientalisme en général et de *Salammbô* en particulier²⁷.

Dans ce contexte de remise en cause des règles de la perspective, le détail trahit l'introduction de faux rapports entre les distances et la perception. Par exemple, Flaubert écrit :

Un point d'or tournait au loin dans la poussière sur la route d'Utique ; c'était le moyeu d'un char attelé de deux mulets ; un esclave courrait à côté du timon, en les tenant par la bride. Il y avait dans le char deux femmes assises. Les crinières de bêtes bouffaient entre leurs oreilles à la mode persique, sous un réseau de perles bleues. Splendius les reconnut ; il retint un cri.

(S, 78)

Une telle description instaure un mouvement de palpitation entre le détail et l'ensemble de l'objet observé, le détail visuel introduit l'ensemble de l'image suivant un rapport métonymique qui s'apparente à celui que convoque la méthode d'induction choisie par Flaubert²⁸. Cependant, suivant la logique de la perspective, les observateurs, Mathô et Splendius en l'occurrence, auraient dû percevoir l'ensemble de l'attelage avant ses détails. Ce type de description et, de manière plus générale, cette tendance à se détacher des règles de la perspective a valu à Flaubert de nombreuses critiques similaires à celles que Baudelaire adressait, à la même époque, à Horace Vernet²⁹ qui, pour représenter les détails des uniformes ne respectait pas les lois de la perspective aérienne et représentait tant de détails sur de petits tableaux qu'ils semblaient proliférer.

Cet effet d'accumulation est aussi à l'œuvre dans *Salammbô* où la multiplication des détails, qui prend souvent l'allure d'une liste, fait des descriptions un ensemble d'éléments hétérogènes non hiérarchisés qu'il est impossible d'appréhender comme un tout, à l'image de l'armée de mercenaires. Les détails, tous séduisants, semblent, en effet, être là pour tenter le lecteur qui souhaiterait s'y attarder. Comme l'a montré Bernard Vouilloux³⁰, l'impression que l'écriture flaubertienne place tous ces éléments sur le même plan est une des critiques majeures adressées à l'auteur de

Salammbô. C'est aussi un des reproches que l'on faisait le plus souvent, à la même époque, à la photographie³¹. De même, la critique de Gautier pourtant bienveillante et élogieuse mentionne un « miroir poli » qui n'est pas sans évoquer le daguerréotype et qui trahit l'idée d'une précision photographique, d'une équivalence plus lumineuse. Loin d'insinuer par là que l'image photographique est un modèle pour les descriptions de Flaubert, il semble bon de rappeler que la question du choix des détails dans la représentation est une problématique commune à la littérature et aux arts visuels autour de laquelle se cristallisent de nombreux débats à l'époque où Flaubert entame la rédaction de *Salammbô*.

Cependant, comme Flaubert l'avoue lui-même lorsqu'il commente l'intention de son éditeur de publier une version illustrée³² de *Salammbô*, il a délibérément cherché à laisser le roman dans le vague, il s'est employé par le style³³ à éviter cette « *précision inepte* »³⁴ qu'il prête à l'image. Par cette remarque, Flaubert s'inscrit dans la lignée des modernes³⁵ qui, tels Baudelaire et Musset, s'accordent à haïr le détail pictural. Cela peut paraître paradoxal, car on a vu que Flaubert accumulait les détails dans *Salammbô*, autant de gages de précision qui contrastent avec cette recherche du vague.

En effet, jusque-là, comme en témoignent abondamment les textes comparant la photographie et les autres arts visuels³⁶, l'idée perdurait que le travail artistique, comportant une part d'idéalisation, consistait à choisir les détails représentés pour obtenir une image correspondant mieux à une vision intellectualisée. Cette idée était souvent évoquée à travers la théorie des sacrifices à laquelle il semble que Flaubert fasse allusion dans une lettre à Ernest Feydeau qu'il encourage à « *apprendre l'art des sacrifices* »³⁷. Selon ce point de vue, très partagé à l'époque de Flaubert, la représentation n'acquerrait de valeur artistique qu'en faisant l'objet d'une sélection par rapport au réel dont elle prétendait s'inspirer. Cela préfigure le contresens de l'archéologue Froehner qui reproche à Flaubert de ne pas avoir écrit un roman conforme à la vérité historique alors que la vérité recherchée par

ce dernier se définissait
artistique.

Ainsi, le traitement du
une exigence de conformi
du détail dans *Salammbô*
plutôt déplacer l'attention
matière. Flaubert, en effe
propose un traitement du
ce que l'on pourrait perce
croix, par exemple, dont
matière même dont ils so
cette manière, les détails,
lorsqu'il s'agit d'une des
matériau dont il est com
éléments qui ne suggèrent
mais qui, au contraire, co
manque des contours, qu'i
forme. Par exemple, dans

Un soir, à l'heure du souper,
rapprochaient, et au loin, quel
tions du terrain. C'était une g
des bouquets de plumes d'a
guirlandes de perles, battaien
suivaient en faisant sonner la
l'on apercevait autour d'eux d
depuis les talons jusqu'aux ép

on peut voir, comme le r
leur précède l'identificati
pictural³⁹. On peut enten
d'écrire un roman dont l'
style : « *Ce qui me semb
un livre sur rien un livre s
la seule force du style [...
où il y a le moins de ma
Ici, le mot *matière* désigne
de l'œuvre. Or, pour Sa*

...es que l'on faisait le plus
photographie³¹. De même, la
ante et élogieuse mentionne
évoquer le daguerréotype et
otographique, d'une équiva-
r par là que l'image photo-
descriptions de Flaubert, il
stion du choix des détails
matique commune à la litté-
laquelle se cristallisent de
bert entame la rédaction de

...e lui-même lorsqu'il com-
ublier une version illustrée³²
ché à laisser le roman dans
e³³ à éviter cette «*précision*
ette remarque, Flaubert s'ins-
i, tels Baudelaire et Musset,
Cela peut paraître paradoxal,
les détails dans *Salammbô*,
trastent avec cette recherche

...moignent abondamment les
es autres arts visuels³⁶, l'idée
important une part d'idéalisa-
représentés pour obtenir une
vision intellectualisée. Cette
s la théorie des sacrifices à
e allusion dans une lettre à
«*apprendre l'art des sacri-*
partagé à l'époque de Flau-
de valeur artistique qu'en
port au réel dont elle préten-
contresens de l'archéologue
ne pas avoir écrit un roman
que la vérité recherchée par

ce dernier se définissait essentiellement en termes de pratique artistique.

Ainsi, le traitement du détail par Flaubert n'est pas motivé par une exigence de conformité au réel. Pour comparer le traitement du détail dans *Salammbô* à la pratique des arts visuels, on devrait plutôt déplacer l'attention du détail iconique, dessiné, au détail de matière. Flaubert, en effet, bien qu'il utilise un autre médium, propose un traitement du détail qui, bien souvent, s'apparente à ce que l'on pourrait percevoir de tableaux tels que ceux de Delacroix, par exemple, dont les détails semblent plus renvoyer à la matière même dont ils sont faits qu'à ce qu'ils représentent. De cette manière, les détails, dans *Salammbô*, amènent très souvent, lorsqu'il s'agit d'une description d'objet, une précision sur le matériau dont il est composé ou bien sur sa couleur³⁸, deux éléments qui ne suggèrent rien sur la forme précise de l'objet, mais qui, au contraire, contribuent à donner l'impression qu'il y manque des contours, qu'il n'est qu'un amas de matière dénué de forme. Par exemple, dans ce passage :

Un soir, à l'heure du souper, on entendit des sons lourds et fêlés qui se rapprochaient, et au loin, quelque chose de rouge apparut dans les ondulations du terrain. C'était une grande litière de pourpre, ornée aux angles par des bouquets de plumes d'autruche. Des chaînes de cristal, avec des guirlandes de perles, battaient sur la tenture fermée. Des chameaux la suivaient en faisant sonner la grosse cloche suspendue à leur poitrail, et l'on apercevait autour d'eux des cavaliers ayant une armure en écailles d'or depuis les talons jusqu'aux épaules. (S, 92)

on peut voir, comme le remarque Isabelle Daunais, que la couleur précède l'identification de la chose ce qui accentue l'effet pictural³⁹. On peut entendre dans cette perspective la volonté d'écrire un roman dont l'essentiel ne serait pas le sujet mais le style : «*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien un livre sans attache extérieure qui tiendrait par la seule force du style [...]. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière* » (I. à Louise Colet, 16 janv. 1852 ; II, 29). Ici, le mot *matière* désigne ce sur quoi s'édifie la création, le sujet de l'œuvre. Or, pour *Salammbô* il semblerait que Flaubert ait

substitué à l'absence de cette matière une matière imaginaire faite de mots et d'images stylistiques évoquant des substances rares et précieuses, propres à convoquer tout l'imaginaire orientaliste.

Ces détails qui évoquent la matière sont autant de circonstances particulières du récit convoquées non pour leur capacité à introduire l'ensemble, à décrire la forme de l'objet avec précision, mais parce qu'elles permettent d'introduire la matière de l'objet ; certains détails semblent parfois rendre compte d'une vision si rapprochée qu'elle ne perçoit que la couleur, les épaisseurs qui trahissent la matérialité de la représentation. Les couleurs, les odeurs, les matières font reculer le visible dans *Salammô*. Ainsi, les descriptions introduisent dans le roman une matière toute poétique comparable à la pure peinture du célèbre petit pan de mur jaune remarqué par Bergotte dans *À la recherche du temps perdu*⁴⁰.

Le détail dans *Salammô* est le plus souvent un détail de matière qui évoque autant la matérialité de l'objet décrit que la facture poétique du roman. Cela entrave le réflexe herméneutique qui nous amène à investir les détails d'une signification plus large, extérieure à l'œuvre. Les associations métonymiques renvoient plus à un univers exotique sans contours précis qu'elles ne forment des images. En effet, les détails visuels, plutôt rares dans *Salammô*, sont en général trop précis et ponctuels pour générer une image. Par exemple, dans la description des chaussures d'Hannon (« *Il avait des bottines en feutre noir, semées de lunes d'argent* » (S, 93)) le détail des lunes d'argent, loin de nous renseigner sur l'allure des bottines nous empêche, au contraire, d'en avoir une image claire, faute de référent. D'autres détails visuels, plus nombreux, appartiennent à des comparaisons, l'indication qu'ils apportent ne nous renseigne donc pas vraiment sur l'objet décrit à proprement parler comme dans la description suivante d'Hannon : « [...] *la face était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre* » (93). Enfin, certains détails visuels semblent assumer avant tout la fonction de conférer au récit la valeur d'un témoignage éclairé, c'est le cas de cette

image qui convoque un référent
« [Les carthaginois] avaient le
des chameaux après un voyage

Quel que soit le statut du détail, son rôle épistémologique qui lui permet de
à clarifier l'objet décrit, à rendre la description
précise, à faire d'elle un objet de connaissance
apportent paradoxalement un effet de
images parcellaires, mais dissimulent la totalité
tuent. À une autre échelle, on peut comparer ces
détails à celui de l'armée de Salammô, où les
singularités de chaque sous-groupe sont énumérées
de liste, interdit d'appréhender l'ensemble
du tout à la partie, du détail à l'ensemble
dans *Salammô*, ce qui peut être vu comme
entre le statut ontologique du détail et son rôle
alors que, comme on l'a vu, le détail est
l'acte d'un regard qui choisit un fragment
le fragment relève de la ruine et de la
nostalgie⁴¹. Ainsi, il semblerait que le détail
sât que de fragments, les ait traités comme
ser à partir d'eux l'ensemble de l'œuvre
ce sens la critique de Saint-Exupéry sur
d'avoir mêlé l'histoire et l'art, de faire
un tout composé de détails, de fragments.
fragments. Moins qu'un ensemble homogène,
comme un agglomérat de fragments, le détail
homogène. Constamment, le spectateur
spectateur d'un tableau peut se perdre dans
son regard d'un détail pour saisir l'ensemble

Ainsi, le traitement des détails dans le
roman édifie une représentation qui ressemble
peinture à partir d'une série de fragments
livresque. Si les arts visuels sont utilisés dans
le roman, c'est bien plus par fragments que
rents niveaux, dans le processus de

image qui convoque un référent accessible à peu de lecteurs :
« [Les carthaginois] avaient les gencives décolorées comme celles
des chameaux après un voyage trop long. » (311).

Quel que soit le statut du détail, il n'a pas, dans *Salammbô*, le rôle épistémologique qui lui revient habituellement, cette faculté à clarifier l'objet décrit, à rendre la description plus nette et précise, à faire d'elle un objet de connaissance. Ici, les détails apportent paradoxalement un effet de vague, ils suscitent des images parcellaires, mais dissipent le tout plus qu'ils ne le restituent. À une autre échelle, on pourrait comparer le traitement des détails à celui de l'armée de mercenaires où la multiplication des singularités de chaque sous-groupe, souvent présentée sous forme de liste, interdit d'appréhender l'armée comme un tout. Le rapport du tout à la partie, du détail à l'ensemble est difficile à saisir dans *Salammbô*, ce qui peut être imputable à l'amalgame opéré entre le statut ontologique du détail et celui du fragment. En effet, alors que, comme on l'a vu, le détail relève de la perception, de l'acte d'un regard qui choisit d'isoler une partie de l'ensemble, le fragment relève de la ruine, du tout disparu, dont il porte la nostalgie⁴¹. Ainsi, il semblerait que Flaubert, bien qu'il ne disposât que de fragments, les ait traités en détail de manière à composer à partir d'eux l'ensemble du roman. On peut entendre dans ce sens la critique de Sainte-Beuve qui reproche à Flaubert d'avoir mêlé l'histoire et l'archéologie : alors que l'histoire est un tout composé de détails, l'archéologie ne propose que des fragments. Moins qu'un ensemble composé, *Salammbô* apparaît comme un agglomérat de fragments qui ne forment jamais un tout homogène. Constamment, le lecteur perd l'homogénéité que le spectateur d'un tableau peut regagner en reculant, en détachant son regard d'un détail pour considérer l'ensemble.

Ainsi, le traitement des détails dans *Salammbô* montre 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. Si les arts visuels semblent jouer un si grand rôle dans le roman, c'est bien plus parce qu'ils entrent en compte, à différents niveaux, dans le processus créatif qui préside à sa rédaction

que parce qu'on compte des œuvres d'arts visuels au nombre des sources de Flaubert.

ÉDITION UTILISÉE

S *Salammô*, présenté par Gisèle SÉGINGER (Paris, Flammarion, « GF », 2001).

*

1. Ainsi, Flaubert écrit à Ernest Feydeau le 6 août 1857 : « Pour qu'un livre sue la vérité, il faut être bourré de son sujet par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturellement, comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même. » (II, 752).

2. Manuscrits de *Salammô* conservés à la Bibliothèque nationale de France sous la cote NAF 23662.

3. Dans cette perspective, rappelons, par exemple, qu'au terme de nombreux débats, la photographie a été admise dans l'enceinte du Salon des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1859 alors qu'elle était jusque-là exposée au palais de l'Industrie. Ce changement de statut est un exemple de la remise en question générale des critères qui président à l'attribution d'un caractère artistique à une image.

4. Par exemple, en 1857, Flaubert écrit à Eugène Crépet : « Si vous découvrez autre chose comme gravures, dessins, etc., envoyez-les-moi. Je payerais je ne sais quoi pour avoir la reproduction d'une simple mosaïque qui soit réellement punique ! Je crois néanmoins être arrivé à des probabilités. On ne pourra pas me prouver que j'aie dit des absurdités. » (II, 750).

5. Adrienne TOOKE, *Flaubert and the Pictorial Arts: from Image to Text* (New York, Oxford University Press, 2000).

6. Alison FAIRLIE, *Imagination and Language, Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert* (Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1981), pp.355-421 : « Flaubert and some painters of his time » (p.366).

7. Thèse de doctorat de Martine Desmytère ALCOBIA, « L'Inscription de la peinture dans l'œuvre de Flaubert : de l'Orient rêvé à la modernité », université de Séville, 2007, consultable à l'ITEM.

8. Le traitement du détail chez Flaubert a fait l'objet de plusieurs études qui figurent parmi les textes fondateurs de la théorie du détail comme la célèbre analyse de Roland Barthes (Roland BARTHES, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, pp.84-9).

9. À la fin du mois de novembre 1857, Flaubert écrivait dans une lettre adressée à Ernest Feydeau : « La difficulté est de trouver la note juste. Cela s'obtient par

une condensation excessive de l'idée, une volonté, mais il n'est pas aisé de s'arrêter à une série de détails saillants et probables d'ici. » (II, 783).

10. En effet, dans une lettre datée de 1857, Sainte-Beuve : « Moi, j'ai voulu fixer les procédés du roman moderne [...] » (II, 783).

11. « Pour Flaubert et ces contemporains, le passé. En Égypte ou en Afrique cherche-t-il, dans ses romans orientaux, dans leur splendeur vivante, et donc dans cette ruine spirituelle qu'est la pensée ? » (II, 783).
12. Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme* (Paris, Seuil, 1980).

13. *Salammô*, Notes autographes de Flaubert, Bibliothèque municipale de la ville de Paris.

14. Léon DE MODÈNE, *Cérémonies et coutumes parmi les juifs*, traduit par Richard... (Paris, Seuil, 1980).

15. Gustave FLAUBERT, *Salammô*, « Sources et méthode », p.503. Georges GUYON, *Les sources considérées principalement dans l'œuvre de Flaubert* (Paris, Treuttel et Würtz puis J.-J. Pauvert, 1980).

16. Ernest FEYDEAU, *Histoire des arts anciens* (Paris, Gide et J. Baudry, 1980).

17. « [...] c'était comme une gravure » (Paris, Seuil, 1980).

18. « Ci-inclus une petite note pour le bien du susdit peintre, il me fera plaisir de la voir dans la Revue française du 31 décembre 1857. »

19. Lettre à Jules Duplan, Croquis de Flaubert, Bibliothèque municipale de la ville de Paris.

20. Roland BARTHES, *S/Z* (Paris, Seuil, 1980).

21. FLAUBERT, *Salammô* (éd. citée), dans la *Revue française* du 31 décembre 1857.

22. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française* (Paris, Hachette, 1872-1877), pp.343-4 : « Le peintre de la vie moderne... »

23. Un véritable éloge de l'ébauchoir de Constantin Guys in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, pp.343-4 : « Le peintre de la vie moderne... »

24. Callen décrit ainsi cette évolution de la peinture : « Crucial, then, to the change in the way of looking at the world down in the dividing line between the finished and the unfinished. » (Anthéa CALLIEN, *Technique and the Making of Modern Art* (New York, Cambridge University Press, 2000), p.11).

25. Notons que ce rapport à la photographie confronte la plupart des dispositifs des géoramas ou les atlas.

visuels au nombre des

(Paris, Flammarion, « GF »),

août 1857 : « Pour qu'un livre
sur-dessus les oreilles. Alors la
fatal et comme une floraison

ibliothèque nationale de France

ple, qu'au terme de nombreux
te du Salon des Beaux-Arts de
jusque-là exposée au palais de
ple de la remise en question
d'un caractère artistique à une

de Crépet : « Si vous découvriez
t-les-moi. Je payerais je ne sais
mosaïque qui soit réellement
bilités. On ne pourra pas me

Arts: from Image to Text (New

Collected Essays on Constant,
New York, Cambridge University
painters of his time » (p. 366).

ALCOBIA, « L'Inscription de la
levé à la modernité », université

l'objet de plusieurs études qui
ie du détail comme la célèbre
L'Effet de réel », *Communica-*

écrivait dans une lettre adressée
la note juste. Cela s'obtient par

une condensation excessive de l'idée, que ce soit naturellement ou à force de volonté, mais il n'est pas aisé de s'imaginer une vérité constante, à savoir une série de détails saillants et probables dans un milieu qui est à deux mille ans d'ici. » (II, 783).

10. En effet, dans une lettre datée du 23-24 décembre 1862, Flaubert écrit à Sainte-Beuve : « Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne [...]. » (III, 276).

11. « Pour Flaubert et ces contemporains, le voyage en Orient est voyage dans le passé. En Égypte ou en Afrique du Nord, il n'a vu que des ruines. Aussi cherche-t-il, dans ses romans orientaux, à reconstruire les monuments détruits dans leur splendeur vivante, et donc à restituer le fonctionnement et l'efficacité de cette ruine spirituelle qu'est la pensée fétichiste. » (Claude REICHLER, « Pars toto : Flaubert et le fétichisme », *Studi francesi*, n° 29, 1985, pp. 77-83 [p. 82]).

12. Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (Paris, Seuil, 1980).

13. *Salammbô*, Notes autographes, Carnet n° 7 conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.

14. Léon DE MODÈNE, *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les juifs*, traduit par Richard SIMON (Paris, Éditions Rieder, 1930).

15. Gustave FLAUBERT, *Salammbô* (Paris, Club de l'honnête homme, 1971), « Sources et méthode », p. 503. Georg Friedrich CREUZER, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (Paris, Treuttel et Würtz puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825-1851).

16. Ernest FEYDEAU, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (Paris, Gide et J. Baudry, 1856-1858).

17. « [...] c'était comme une gravure, une vue de l'Orient dans un livre. » (Gustave FLAUBERT, *Voyages* [Paris, Arléa, 1998], p. 368).

18. « Ci-inclus une petite note pour Théophile [Théophile Gautier]. S'il peut dire du bien du susdit peintre, il me ferait plaisir. » (II, 741).

19. Lettre à Jules Duplan, Croisset, le 3 ou 4 octobre 1857 : « Mais il faut bien commencer par là pour faire voir. » (II, 767).

20. Roland BARTHES, *S/Z* (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 61.

21. FLAUBERT, *Salammbô* (éd. citée¹³), pp. 403-10 : « Article d'Alcide Dusolier dans la *Revue française* du 31 décembre 1862 » (p. 408).

22. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française* (Paris, Hachette, 1881).

23. Un véritable éloge de l'ébauche est développé par Baudelaire au sujet de Constantin Guys in Charles BAUDELAIRE, *Critique d'art* (Paris, Gallimard, 1992), pp. 343-4 : « Le peintre de la vie moderne » (p. 343). L'historienne de l'art Anthéa Callen décrit ainsi cette évolution des sensibilités quant à l'ébauche et au plein air : « Crucial, then, to the change in the meaning of plein air is a shift in attitudes to fini and a re-evaluation of the role and importance of the "sketch", a breakdown in the dividing line between the two and the rise of the aesthetics of non-fini (unfinished). » (Anthéa CALLEN, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity* [New-Haven and London, Yale University Press, 2000], p. 11).

24. Notons que ce rapport à la distance fait partie des paradoxes auxquels se confrontent la plupart des dispositifs visuels à visée totalisante, tels les panoramas, les géoramas ou les atlas.

25. Cf. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la perspective* (Paris, Flammarion, « Champs », 1993).

26. Anne MONDENARD, *La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris, Éditions du patrimoine, 2002).

27. Isabelle DAUNAIS, *L'Art de la mesure, ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)* (Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996).

28. « Où les sources manquaient, j'ai induit. » (FLAUBERT, *Salammbô* [éd. citée¹⁵], « Sources et méthode », p. 490).

29. Ainsi Baudelaire écrit au sujet de Horace Vernet :

Une bataille vraie n'est pas un tableau ; car, pour être intelligible et conséquemment intéressante comme bataille, elle ne peut être représentée que par des lignes blanches, bleues ou noires simulant les bataillons en ligne. Le terrain devient, dans une composition de ce genre comme dans la réalité, plus important que les hommes. Mais, dans de pareilles conditions, il n'y a plus de tableau, ou du moins, il n'y a qu'un tableau de tactique et de topographie. M. Horace Vernet crut une fois, plusieurs fois même, résoudre la difficulté par une série d'épisodes accumulés et juxtaposés. Dès lors, le tableau, privé d'unité, ressemble à ces mauvais drames où une surcharge d'incidents parasites empêche d'apercevoir l'idée mère, la conception génératrice.

(Charles BAUDELAIRE [op. cit.²³], pp. 268–342 : « Salon de 1859 » [p. 302]).

30. Bernard VUILLLOUX, « Les Tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003, pp. 259–87 (p. 267). Voir aussi Adrienne TOOKE (op. cit.⁵), p. 111.

31. Ainsi, par exemple, en 1855, Paul Périer qualifiait les images photographiques de « trompe-l'œil collés sur un fond de papier suie » ou de « plan cadastral » et jugeait que les modèles n'y étaient rien de plus qu'un « accessoire du velours d'Utrecht » (Paul PÉRIER, « Exposition universelle : photographes français », *Bulletin de la société française de photographie*, pp. 277–81 in *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816–1871*, André ROUILLÉ ed. [Paris, Macula, 1989], p. 277). Voir aussi Bernard VUILLLOUX (loc. cit.³⁰) (p. 270).

32. L'importance du détail dans les illustrations est d'autant plus importante que la plupart des illustrations d'alors étaient des gravures dont la précision du dessin privilégie le rendu des détails.

33. « Tout l'art consiste pour l'écrivain, à introduire le flou dans les images verbales : le flou n'est pas un déficit initial de la vision — laquelle est au contraire nette au départ —, c'est tout au contraire ce qui se gagne par le travail de l'écriture, un coefficient d'incertitude qui approfondit et élargit la représentation. » (Pierre-Marc DE BIASI, « L'Esthétique du flou : sur les notes du Voyage en Afrique de Gustave Flaubert », pp. 149–59 in *Vagues figures ou les promesses du flou*, Bertrand ROUGÉ ed. [Pau, Publications de l'université de Pau, 1996], p. 158).

34. « Ce n'était pas 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. » (III, 226).

35. « [...] l'élimination du détail est le dénominateur commun, le plus petit sans doute mais peut-être aussi l'un des plus sûrs, autour duquel se retrouvent artistes et théoriciens ou critiques "modernes". » (Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* [Paris, Flammarion, 1996], p. 34).

36. Ainsi, par exemple : « Ô magnifiques portraits de Raphaël, Van Dyck, Caravage, quand nous sera-t-il donné de savoir assez sacrifier pour arriver à vos effets ! Il faut bien se pénétrer de cette idée, que la science des sacrifices est

plus difficile avec la photographie qu'avec la peinture » (Henri DE LA BLANCHÈRE, *L'Art du photographe* in *La Photographie en France* [op. cit.¹], p. 100).
37. Lettre à Ernest Feydeau, *Croissances*, « Tu m'as tout dit ; tu gâtes l'harmonie de ton livre, les écrivains français, Jean-Jacques, Goethe, plus en vue le Beau et l'éternel Vrai. fices. » (II, 856).

38. Notons que la formule consignée ci-dessus contribue à la confusion entre la représentation et la réalité. 39. « Dans tous ces exemples, le regard perçoit la couleur lorsque le regard perçoit la couleur » (Isabelle DAUNAIS [op. cit.²⁷], p. 75).

40. Marcel PROUST, *La Prisonnière* (1987), p. 468.

41. « Les pratiques du détail se distillent la nostalgie du tout. » (Jean-Pierre MOULIER-LATOUR, *Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*).

ive (Paris, Flammarion,

: *Cinq photographes*
noine, 2002).

tion de l'espace dans les
université de Vincennes /

AUBERT, *Salammbô* [éd.

elligible et conséquemment
des lignes blanches, bleues
dans une composition de ce
ais, dans de pareilles condi-
m de tactique et de topogra-
dre la difficulté par une série
é d'unité, ressemble à ces
d'apercevoir l'idée mère, la

de 1859 » [p.302]).

, *Poétique*, n° 135, 2003,
, p. 111.

ait les images photogra-
«*plaine*» ou de «*plan cadas-*
plus qu'un «*accessoire*
verselle : photographes
graphie, pp.277-81 in *La*
871, André ROUILLEÉ *ed.*
OUX (*loc. cit.*³⁰) (p.270).
d'autant plus importante
res dont la précision du

le flou dans les images
laquelle est au contraire
par le travail de l'écri-
argit la représentation.»
es du Voyage en Afrique
les promesses du flou,
Pau, 1996], p.158).

laisser tout dans le vague
ision inepte.» (III, 226).

mmun, le plus petit sans
uel se retrouvent artistes

E, *Le Détail : pour une*
996], p.34).

de Raphaël, Van Dyck,
sacrifier pour arriver à
cience des sacrifices est

plus difficile avec la photographie qu'avec tout autre moyen de reproduction.»
(Henri DE LA BLANCHÈRE, *L'Art du photographe* [Paris, Amyot, 1860], pp.375-7
in *La Photographie en France* [*op. cit.*³¹], p.375).

37 Lettre à Ernest Feydeau, Croisset, 28 décembre 1858 : «*Tu tiens à établir
tes idées et tu prêches souvent. Tu me diras que c'est exprès, tu as tort, voilà
tout ; tu gâtes l'harmonie de ton livre, tu rentres dans la manie de presque tous
les écrivains français, Jean-Jacques, G. Sand ; tu manques aux principes, tu n'as
plus en vue le Beau et l'éternel Vrai. Enfin, tâche d'apprendre l'art des sacri-
fices.*» (II, 856).

38. Notons que la formule consistant à appeler la peinture de la *couleur*
contribue à la confusion entre la représentation et la matière de la représentation.

39. «*Dans tous ces exemples, le pictural l'emporte, si on peut dire, surtout
lorsque le regard perçoit la couleur et la forme avant d'identifier l'objet.*»
(Isabelle DAUNAS [*op. cit.*²⁷], p.75).

40. Marcel PROUST, *La Prisonnière* (Paris, Gallimard, «*Bibl. de la Pléiade*»,
1987), p.468.

41. «*Les pratiques du détail se distinguent de celles du fragment qui gardent
la nostalgie du tout.*» (Jean-Pierre MOUREY, *Philosophies et pratiques du détail :*
Hegel, Ingres, Sade et quelques autres [Paris, Champs Vallon, 1996], p.14).