

LE ZAÏMPH MÉTAMORPHIQUE : OBJET ET RÉIFICATION DANS *SALAMMÔ*, DE FLAUBERT

Mireille Dobrzynski

Depuis l'avènement de l'ère industrielle, les objets font partie intégrante de notre univers quotidien. Ils nous entourent, nous définissent et bien souvent nous survivent. En littérature, ils occupent plus que jamais une place prépondérante et contribuent à bien plus qu'à ce que Barthes désigne comme un simple *effet de réel*. Celui-ci postule que les objets ne servent qu'à rendre une situation authentique et lui donner un certain cachet. Ils sont doublement signifiants, et ce particulièrement chez Flaubert, alors qu'au contraire chez lui les "choses" sont à la fois objet et sujet.

Dans *Salammô*, il s'avère parfois difficile de se promener dans les méandres de ce labyrinthe lointain et fascinant que représente l'Orient, car le récit est encombré d'une quantité d'objets hétéroclites tous plus étranges les uns que les autres et dignes d'études archéologiques. Cependant, un objet en particulier se détache de ces énumérations à ambitions historiques et symboliques pour se concentrer sur un rôle plus foncièrement enclavant. Cet objet, c'est le zaïmph, le voile sacré de la déesse de Carthage, Tanit. Tour à tour possédé par la cité Punique, les mercenaires, puis de nouveau par les Carthaginois, il tisse les liens irrémédiables de la guerre entre les deux factions et devient par-là même notre fil d'Ariane.

Ainsi, l'évolution du zaïmph dans la trame narrative dévoile la structure interne du roman tout en guidant le lecteur à travers plusieurs niveaux de signification. De ce fait, il expose tout un pan d'images de la sensualité orientale et du désir entre l'homme et la femme. Incluant au passage la possession d'Adam par Ève et celle d'Hérode par Salomé,

icône biblique connue pour sa danse à la fois sensuelle et funèbre, le zaïmph recrée une mythologie de la séduction et guide chaque pas de Salammbô vers l'émancipation. C'est par le biais de l'objet métamorphique que Salammbô va accéder au savoir et à la connaissance qui l'amèneront à s'affranchir de plus en plus du monde des hommes. A défaut de pouvoir être entièrement libre, Salammbô devra trouver une alternative au mariage que son père lui impose. Sa réification, à travers la mort, va paradoxalement lui permettre de se libérer du joug des hommes. Le seul moyen possible pour elle, sera de s'assimiler à la statue de Tanit.

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'action du roman se déroule autour de la possession ou de la perte du voile de Tanit, sans que l'on puisse pourtant clairement visualiser la matérialité de cet objet pour le moins versatile. Curieusement, c'est sa réputation qui le précède et qui construit autour de lui une aura de mystère liée à un pouvoir divin. Pourtant, il apparaît à maintes reprises dans le récit sous les formes les plus diverses, proposant des variantes à sa fonction première qui est de compléter la parure de la statue de Tanit dans le temple. Ainsi, le zaïmph se fait tour à tour manteau dont se vêtit Mâtho, le chef des barbares ; bouclier, qui permet à ce dernier de s'échapper indemne de Carthage ; talisman aux yeux des deux clans ; voile gonflée par le vent marin ; chiffon lorsqu'il s'agit de le cacher ; ou encore ceinture, que Salammbô se noue autour de la taille. L'objet protéiforme se transforme au fur et à mesure des besoins et s'adapte aux situations.

Cependant, cette fiche signalétique ne suffit pas à capturer l'essence du voile de Tanit et, dans un premier temps, la question se pose donc de savoir exactement à quoi ressemble ce fameux zaïmph et aussi ce qu'il est. En ce qui concerne sa description physique, elle est pour le moins abstraite puisqu'il est défini à travers une série de comparaisons de la manière suivante :

On aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles ; des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis [. . .] Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les

anglés, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. (84-85)¹

Le voile apparaît comme impalpable, quasi immatériel, et fortement lié aux principes naturels avec lesquels il semble être en parfaite symbiose puisqu'il se définit à travers eux. Étant le voile de la déesse, il est lui aussi divin, et participe donc à la communion mystique des éléments. Il est placé à un niveau supérieur à celui des hommes : ceux-ci ne peuvent se mesurer à lui.

Il est en effet de notoriété publique que le voile est entouré d'un tabou et que le toucher entraîne des conséquences tragiques voire même fatales: "Sa vue seule était un crime : il était de la nature des Dieux, et son contact faisait mourir" (92). L'avertissement est également évoqué de la manière suivante : "C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne *pouvait* voir" (85).² Ainsi, l'ambivalence de ce rappel, qui confirme la métamorphose constante du vêtement, laisse entrevoir la possibilité de deux significations. D'une part, cette brève caractérisation confirme le danger que constitue le voile sacré pour quiconque s'en approche—d'où l'interdiction—et d'autre part, elle introduit simultanément un vide iconographique niant jusqu'à l'existence même de l'objet en question, qui devient dès lors invisible.

En revanche, la question ne se pose pas plus pour les Carthaginois que pour les barbares de savoir si l'objet possède effectivement un pouvoir, c'est pour eux comme un fait établi. Même le conseiller de Mâtho, Spendius, qui est pourtant le protagoniste le plus matérialiste et le plus prosaïque, n'hésite pas à affirmer à son ami qu' "Il est divin lui-même, car il fait partie d'elle [Tanit]. Les dieux résident où se trouvent leurs simulacres. C'est parce que Carthage le possède, que Carthage est puissante" (77). Le zaïmph incarne le désir de puissance et de domination. Il est l'objet des convoitises des deux factions, car qui le possède se trouve sous la protection de Tanit et bénéficie de son pouvoir. Aussi Mâtho et Salammbô sont-ils accueillis par les leurs avec reconnaissance, après avoir respectivement subtilisé puis récupéré le voile. Le vol du voile entraîne pour Mâtho un changement de statut dans

la mesure où les Carthaginois lui confèrent le titre de “roi des barbares” (204). Quant à Salammbô, “ayant sauvé la patrie, le peuple faisait de ses noces une réjouissance nationale” (344). Toutefois, l’“acte d’héroïsme” des deux protagonistes ne fera pas exception à la malédiction du zaïmph et leur mort sera la conséquence logique de l’audace dont ils auront fait preuve.

Inversement, lorsque la récupération du voile semble ne pas aboutir à la victoire de l’armée punique, Tanit est répudiée par la cité, et le zaïmph, dénigré, perd de sa splendeur pour se transformer en un paradigme d’objets divers, comme je l’ai indiqué plus haut. Jacques Neefs attribue cette mutation à une perte de pouvoir du voile dans la mesure où ce dernier s’efface progressivement et devient plus l’objet de convoitises superstitieuses qu’un talisman efficace (230). Salammbô constate aussi cette désuétude alors qu’elle s’apprête à recouvrir le voile : “Alors elle examina le zaïmph ; et quand elle l’eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu’elle s’imaginait autrefois” (228). Par la suite, le zaïmph disparaît tout à fait car “son rétablissement n’ayant pas servi,” il est délaissé au même titre que la déesse, et ce au bénéfice du culte de Moloch (269). En effet, le voile fonctionne selon un mode privatif. Sa possession n’aboutit pas, en fin de compte, à un bienfait particulier, alors que sa spoliation entraîne la sécheresse dans Carthage et l’affaiblissement des barbares. La volonté de pouvoir se trouve donc bien déçue.

Cependant, une autre forme de désir se manifeste à travers le zaïmph, par le biais duquel se dégage toute une symbolique de la sensualité et un pouvoir érotique. Non content de désigner déjà un certain nombre d’objets anodins, le voile est également associé à un lexique aux fortes connotations sexuelles. On peut citer par exemple son utilisation comme un drap qui accueille et abrite les ébats des amants, au moment de la scène d’amour entre Mâtho et Salammbô : “Le zaïmph tomba, l’enveloppait” (226). Ensuite, le barbare l’utilise comme une offrande qu’il offre et dépose sur sa compagne : “Il cherchait les moyens de la servir, de s’humilier, et même il étala sur ses jambes le zaïmph, comme un simple tapis” (227).³ Cet enveloppement de Salammbô dans le voile

sacré de la déesse agit comme une chrysalide sur la jeune vierge qui découvre sa sexualité. Ainsi, Salammbô subit une métamorphose, à l'instar de son serpent muant, et la jeune fille qui n'avait jusqu'à présent été entourée que par des prêtres eunuques devient femme.

Le rôle du voile apparaît d'autant plus surdéterminé si l'on considère la remarque de Myriam Saguy : le "zaïmph, en hébreu, c'est l'organe mâle" (Neefs 250). Mâtho ne fait donc qu'apporter sa contribution à l'acte sexuel déjà stimulé par le voile, en l'occurrence le *SpermATHOzoïde* et c'est dans ce contexte phallique que le zaïmph exerce une attirance sur Salammbô, une curiosité et un désir de possession tout personnel qui n'a, cette fois, rien à voir avec l'importance stratégique qu'il représente pour la cité punique (Neefs 245).⁴ Cependant, selon une perspective psychanalytique de la symbolique du voile, ce dernier constitue également une représentation de l'hymen, partie de l'anatomie (cette fois-ci) propre à la femme. Jacques Derrida, dans une étude portant sur Mallarmé, souligne l'ambiguïté du double référent contenu dans le terme *hymen*, qui prend le sens soit de mariage, soit de voile de la virginité (114, 128). Le fait que le zaïmph soit ici extérieur à Salammbô et à Mâtho, quoique possédant des traits masculins et féminins, indique peut-être que leur union ne se limite pas seulement à la communion de leurs corps, mais qu'elle peut également avoir lieu à un niveau plus abstrait, par exemple entre Tanit et Moloch, dieux auxquels les deux personnages sont associés, tout en restant dans le domaine de l'impossible puisque la lune et le soleil sont incompatibles. Selon Neefs :

Le zaïmph assure le partage entre le principe femelle et le principe mâle, entre Salammbô et Mâtho, mais sans pouvoir appartenir à l'un plus qu'à l'autre, sans pouvoir les réunir non plus, puisqu'au contraire il est la marque de la coupure qui les disjoint, et sans être non plus lui-même l'objet de la satisfaction du désir, bien qu'il ait été objet de désir. Le zaïmph est véritablement un valant-pour, signifiant de la jouissance en même temps que signe de l'objet intenable, c'est-à-dire le partage des sexes et la réalité de

la castration. (235)

Ainsi, le blanc Mallarméen se voit remplacé par le pourpre, que Flaubert voulait prédominant dans le roman, et dont la couleur rappelle le sang provoqué par la déchirure de l'hymen, suite à la défloration du personnage éponyme.⁵ La mort qui suit immédiatement l'hymnée de l'héroïne s'inscrit également sous ce paradigme.

On remarque que le voile reste particulièrement attaché au personnage de Salammbô. Chez Mâtho, le rapport au zaïmph se réduit à Spendius communiquant son intention : "Je t'ai emmené avec moi pour le ravir" et est réalisé par le chef des barbares avec réticence (77). A travers le double sens de *ravir*, on comprend que Mâtho va utiliser le voile sacré de deux manières, (c'est-à-dire) à des fins de capture et pour donner du plaisir.

Pour Salammbô en revanche, le rapport au voile est bien plus complexe et est lié avant tout à un désir de savoir. Elle exprime cette volonté de connaissance auprès de Schahabarim, le grand-prêtre de Tanit, mais celui-ci ne peut—ne veut—pas l'aider ; il est eunuque. Elle considère donc le zaïmph comme le livre du savoir qui lui apportera les réponses qu'elle recherche :

Afin de pénétrer dans les profondeurs de son dogme, elle voulait connaître au plus secret du temple la vieille idole avec le manteau magnifique d'où dépendaient les destinées de Carthage—car l'idée d'un dieu ne se dégageait pas nettement de sa représentation, et tenir ou même voir son simulacre, c'était lui prendre une part de sa vertu, et, en quelque sorte, le dominer. (53)

Salammbô veut donc connaître et dominer, et révèle ainsi son désir de devenir elle-même déesse. C'est l'éternelle histoire du péché originel d'Adam et Ève qui goûtent au fruit de la connaissance, entraînant la chute du paradis. La tentation et le désir de savoir qui s'emparent de Salammbô la rendent téméraire et l'invitent à dépasser cette attitude strictement respectueuse, afin de découvrir le texte inscrit sur le zaïmph.

Le voile sacré de Tanit devient donc le support du récit dans sa quintessence : il incarne *la matière même* dont le roman est fait. Si le zaïmph disparaît progressivement vers la fin, c'est peut-être parce que le récit est achevé et que le livre entre les mains du lecteur *est* le zaïmph. Mais sans aller forcément aussi loin dans l'interprétation, il est toutefois possible de dire que le voile s'établit comme le *canvas* ou la toile de fond sur lequel s'inscrivent les événements ; en effet, il n'apparaît pas beaucoup physiquement dans le roman mais il est bel et bien présent tout au long de la narration comme une préoccupation constante de tout un chacun. Il s'assimile au fil d'Ariane et le lecteur n'a qu'à suivre son aiguille conductrice qui tisse le texte au fur et à mesure que l'on avance. Quant à l'activité de tissage, qui vient renforcer l'analogie avec l'écriture, elle figure à plusieurs reprises dans le texte et semble constituer l'occupation dominante de Carthage : "Des tailleurs brodaient des manteaux, d'autres tressaient des filets, d'autres peignaient des coussins, découpaient des sandales, des ouvriers d'Egypte avec un coquillage polissaient des papyrus, la navette des tisserands claquait, les enclumes des armuriers retentissaient" (153). Pour Sima Godfrey, l'analogie se poursuit avec la présence de voiles sur la mer qui, en tachetant sa surface de points blancs, rappellent la description d'un autre voile, celui de Tanit (1005-09). Enfin, le va et vient des vagues, qui évoque le mouvement du tissage, peut également être perçu comme une danse.

A travers ses représentations du voile et de Salammbô, le roman embrasse toute une iconographie biblique dont la principale effigie est Salomé, fille d'Hérodiade qui, en récompense de sa danse, demanda à Hérode la tête de Jean Baptiste. Dans le roman, Salammbô exécute elle aussi une danse dans le cadre des rituels préparatifs qui précèdent la récupération du zaïmph. Le contexte du cérémonial en tant que prière corporelle prend toute son importance lorsqu'on le compare à la conception de Mallarmé sur la danse :

A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant l'un des aspects

élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. (304)

Ainsi, Salammbô n'existe pas en tant que telle mais par le biais de la danse, au cours de laquelle elle se dé-voile : "Salammbô, avec un balancement de tout son corps, psalmodiait des prières, et ses vêtements, les uns après les autres, tombaient autour d'elle" (209). Cette prière corporelle ou danse de la séduction avec le python constitue une prolepse par rapport à la scène d'amour avec Mâtho, qui suit rapidement, et suggère métaphoriquement la perte de l'hymen. Salammbô recouvrera en quelque sorte celui-ci en ramassant le zaimph pour aller le remettre entre les mains de son père, qui l'offrira à son tour à Narr'Havas sous la forme de l'hyménée.

Il est intéressant de noter, ainsi que le souligne Françoise Meltzer, que les livres des Apôtres ne donnent pas de détails sur la danse de Salomé, mais ne font qu'en louer la qualité; ils ne mentionnent pas non plus les habits dont la jeune danseuse est vêtue, ni la présence de voiles. Il se peut que donc l'auteur ait été plus fortement influencé pour leur description par la vision de Kuchuk Hanem, sa danseuse et maîtresse Egyptienne. L'iconographie du voile est pourtant suffisamment déterminante dans *Salammbô* pour que Gustave Moreau peigne une série de tableaux inspirés directement par l'héroïne de Flaubert, allant de *L'Apparition* à *Salomé*. D'un point de vue intertextuel et selon la terminologie de Genette, *Salammbô* constitue le palimpseste d'*Hérodias*; mais cette seconde représentation de Salomé est en réalité fortement influencée par le tableau de Salammbô exécuté par Moreau, puisque Flaubert entame la recherche de son second roman oriental peu après avoir contemplé la toile. Plus on avance, plus le voile se trouve cristallisé comme étant intrinsèque à l'image de Salomé, et donc rétrospectivement, de Salammbô.

Cette omniprésence grandissante de l'objet indique un fétichisme

débridé dont on remarque la manifestation tout au long du roman. Les voilages abondent, ils apparaissent sur les Carthaginoises, à la surface de la mer, sur la ville même, mais tous ne sont que l'écho du zaïmph. Pour Mâtho, il en vient à ne plus signifier par lui-même mais en tant qu'associé à la personne de Salammbô, comme étant *elle* : "Puis il lui semblait au contraire que le vêtement de la Déesse dépendait de Salammbô, et qu'une partie de son âme y flottait plus subtile qu'une haleine ; et il le palpait, le humait, s'y plongeait le visage, il le baisait en sanglotant. Il s'en recouvrait les épaules pour se faire illusion et se croire auprès d'elle" (106). Le voile et la femme se confondent dans le fantasme du barbare et son traitement fétichiste de l'objet se fait l'écho de la scène de Salammbô avec le reptile, son propre fétiche phallique. Le zaïmph constitue le substitut de Salammbô, que Mâtho désire mais ne peut encore atteindre, devenant ainsi le réceptacle de sa fougue et de ses larmes, cet euphémisme indicatif de l'orgasme.

Le fait est que dans la description de ses parures, Salammbô disparaît derrière ses vêtements comme engloutie sous une épaisseur de tissu et d'ornements. Dès la scène de son apparition, le costume de Salammbô est savamment décrit, avec beaucoup de détails, et l'on remarque un article en particulier : "son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait" (12). Ce manteau ne peut être autre chose que le zaïmph, car les coïncidences entre les deux descriptions sont troublantes de par la couleur, la matière et le mouvement.⁶

La deuxième occurrence où l'habit de la vierge devient particulièrement signifiant est lors du retour d'Hamilear, son père, après le vol du zaïmph par Mâtho. Le narrateur décrit le vêtement ainsi : "Des perles de couleur variées descendaient en longues grappes de ses oreilles sur ses épaules et jusqu'aux coudes. Sa chevelure était crépée, de façon à simuler un nuage [...] et son costume reproduisait en entier l'accoutrement de la Déesse" (140). Non seulement Salammbô est habillée à l'instar de la statue de Tanit, mais elle en intègre la parure puisque ses cheveux imitent le voile dérobé. Le fait que le zaïmph soit

à présent une partie de son propre corps et non plus un objet ajouté exprime le glissement progressif qui s'opère de Salammbô-femme vers Salammbô-objet. D'ailleurs la métamorphose est confirmée dans la scène du mariage où la jeune femme, enchaînée des pieds à la tête dans sa tenue de mariage, est véritablement statufiée. On sait en effet que dans une scène précédente, "afin de retenir dans la ville le génie des Dieux, on avait couvert de chaînes leurs simulacres" (268). C'est précisément ce qui arrive ici à Salammbô. L'attitude d'immobilité qui la caractérisait depuis le début s'est consolidée et l'on assiste à sa réification :

Des chevilles aux hanches, elle était prise dans un réseau de mailles étroites imitant les écailles d'un poisson et qui luisaient comme de la nacre [. . .] Elle avait une coiffure faite avec des plumes de paons étoilées de pierreries [. . .] et les coudes au corps, les genoux serrés [. . .] elle restait toute droite, dans une attitude hiératique
[. . .] Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer [. . .] Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée. (346-47)

Jean-Louis Backès relève l'utilisation de ce dernier terme, "corporifiée," qui "ne dit pas la descente de l'esprit dans la matière, mais la transformation de l'esprit en matière" (133-34). Ce phénomène de métempycose est complet lorsqu'à la dernière page, Salammbô, en mourant, devient un corps solide, telle une statue. Le zaïmph qui a pris possession de son corps forme à présent un linecul, dont on peut retracer l'origine au moment où Mâtho recouvre Salammbô du voile, après la scène d'amour.⁷ Pour Simone de Beauvoir, l'habit, les bijoux et le maquillage sont les instruments de la pétrification de la femme en statue vivante :

La fonction de la parure est très complexe ; elle a chez certains primitifs un caractère sacré ; mais son rôle le plus habituel est d'achever la métamorphose de la femme

en idole. Idole équivoque : l'homme la veut charnelle, sa beauté participera à celle des fleurs et des fruits ; mais elle doit aussi être lisse, dure, éternelle comme un caillou.
(265)

Une nouvelle forme d'iconographie religieuse émerge, qui englobe Tanit, son voile, en tant que métonymie de la Déesse, et Salammbô, qui fait un avec l'objet sacré, et donc avec la Déesse elle-même, puisque les dieux se confondent avec leur représentation. On obtient dès lors une nouvelle version de la Trinité basée sur l'équation de la Mère, la Fille et le Saint-Zaimph.

En dépit de son statut éponyme, l'histoire de Salammbô n'apparaît qu'en filigrane par rapport à l'aspect historiographique et guerrier du roman. Le conflit principal, c'est-à-dire la guerre entre Carthage et les barbares, est avant tout une affaire d'hommes où la femme n'intervient que comme monnaie d'échange. Mais Salammbô refuse d'être cantonnée dans ce rôle de soumission. Au contraire, elle a soif de connaissance et de pouvoir; elle veut devenir Tanit et elle y parvient grâce au zaimph qui la libère. En effet, Naomi Schor souligne dans le passage où Salammbô s'enfuit du camp des Barbares avec le voile combien cette dernière devient étonnamment dynamique (122). La possession du voile par Salammbô est motivée par une volonté d'émancipation et d'affranchissement au regard du rôle de potiche qui lui est imposé, refusant ainsi de suivre la loi patriarcale d'Hamilcar. C'est dans cette optique que l'on peut considérer une approche féministe du roman. Paradoxalement, c'est par la réification que Salammbô va en fin de compte pouvoir conserver cette dynamique nouvelle; c'est en se solidifiant, à l'instar de la statue de la déesse, qu'elle ne va véritablement être libre et libérée du jugement des hommes. Soudain, le zaimph cesse de figurer le voile du mariage pour se transformer en suaire anthropomorphe.

Cependant, en s'appropriant le zaimph, Salammbô en intègre toutes les vertus, y compris son ambivalence féminine-masculine, ce qui lui adjoint un pouvoir castrateur. Il conviendrait donc d'approfondir l'étude du lien entre cette Salammbô-Méduse, son python noir, et la représentation globale que Flaubert fait de la sexualité orientale. *Salammbô*

n'est pas, en soi, son plus grand chef-d'œuvre, mais son intérêt réside dans une mise en rapport avec *Madame Bovary*, puisque l'on peut sans difficulté replacer la rédaction du roman punique dans le contexte de la censure qui frappa Flaubert dans son roman sur mœurs provinciales françaises, et voir ainsi quel miroir détourné l'auteur présente à ses lecteurs de l'Hexagone.

University of Chicago

NOTES

¹ Les références ultérieures à *Salammbô* seront indiquées par les seuls numéros de pages.

² Italiques rajoutés.

³ On notera au passage le parallèle avec le tapis qu'Emma Bovary offre à Léon (ou celui qui se trouve dans la chambre d'hôtel où ils se donnent l'un à l'autre), et pour qui il finit également par devenir un couvre-pied : "il avait écrit son testament en recommandant qu'on l'ensevelît dans ce beau couvre-pied, à bandes de velours, qu'il tenait d'elle" (Flaubert, *Madame Bovary* 260).

⁴ Cette hypothèse de lecture qui lie les noms de Spendius et Mâtho est suggérée par Marcel Séguier comme une explication possible de l'étymologie de leur patronyme.

⁵ Voir la remarque de Flaubert tirée du *Journal des Goncourt*: "Dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre" (vol. 1, 17 mars 1861).

⁶ Pour rappel, voir la description du zaïmph qui figure à la page 3.

⁷ Flaubert indique effectivement dans sa correspondance que telle était pour lui la signification du geste de Mâtho : "alors il la couvre avec le manteau, comme avec un linceul" (*Salammbô* 414). Voir également la note 4 de notre étude : ici encore on remarque le parallèle entre *Salammbô* et *Madame Bovary* au sujet du tapis-couvre-pied devenu à présent linceul, ainsi que Léon avait souhaité dans son

testament.

ŒUVRES CITÉES

- Backès, Jean-Louis. "Le divin dans *Salammbô*." *Revue des lettres modernes* 1165-72 (1994): 115-34.
- Barthes, Roland. "L'effet de Récl." *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe I*. Paris: Gallimard, 1949.
- Czyba, Lucette. *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*. Lyon: Lyon, 1983.
- Derrida, Jacques. "Mallarmé." *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.
- . "The First Session." *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris: Garnier Frères, 1959.
- . *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 1979.
- Godfrey, Sima. "The Fabrication of *Salammbô*: The Surface of the Veil." *Modern Language Notes* (May 1980): 1005-16.
- Gothot-Mersch, Claudine. "La parole des personnages." *Travail de Flaubert*. Ed. Gérard Genette and Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1945.
- Meltzer, Françoise. *Salome and the Dance of Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Mullen Hohl, Anne. *Exoticism in Salammbô: The languages of Myth, Religion, and War*. Birmingham: Summa, 1995.
- Ncefs, Jacques. "Le parcours du zaïmph." *La Production du sens chez Flaubert*. Ed. Claude Gothot-Mersch. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. 227-52
- Schor, Naomi. *Breaking the Chain*. New York: Columbia University Press, 1985.