

Miroir en cuivre et plaque daguerrienne : autour de *Salammbô* de Gustave Flaubert

Au XIX^e siècle, la tradition antiquaire cède la place à l'archéologie qui ne cesse d'œuvrer tout au long du siècle pour sa reconnaissance officielle. Outre un lent processus d'élaboration des méthodes rigoureuses d'investigation, la discipline ouvre des perspectives nouvelles à la compréhension de l'Histoire : un changement radical de la perception de l'Antiquité s'opère. Les archéologues dépassent le cadre méditerranéen et oriental, et l'intérêt scientifique se tourne vers la préhistoire, qui à son tour, favorise une réflexion sur la protohistoire européenne¹. De nombreux comptes-rendus des fouilles menées en France métropolitaine apparaissent dans la presse de l'époque et font état de découvertes. Simultanément à l'émergence formelle de l'archéologie au sein de la communauté scientifique, les trouvailles – souvent fortuites ou clandestines – témoignent du goût de l'archéologie et contribuent à sa vulgarisation.

Y a-t-il une affinité entre Edmond Géraud et Gustave Flaubert, l'un parfaitement méconnu, l'autre considéré comme « archéologue littéraire affairé » (Marx, 1993 : 196) ? Qu'une idée surgisse au début du XIX^e siècle, celle de Géraud, puisse servir d'introduction à une réflexion sur l'esprit qui préside à la rêverie archéologique telle que Flaubert la comprendra et l'illustrera à merveille, plus d'un demi-siècle plus tard, dans son roman *Salammbô*.

Au début du XIX^e siècle, l'oscillation entre la perspective scientifique et méthodologique et un plan métaphysique et spéculatif, fait naître des propos où la valeur poétique l'emporte sur la valeur référentielle et la validité des conclusions d'ordre historique ; telle la lettre « sur quelques fouilles faites dans un cimetière antique,

Agnieszka Kocik – doctorante à la Faculté des Lettres de l'Université Jagellonne ; ses recherches, menées dans le cadre du Doctorat d'Études Supérieures Européennes – *Les Littératures de l'Europe Unie* (Université Jagellonne / Université de Bologne), portent sur les figures littéraires de l'esprit au XIX^e siècle. Adresse pour correspondance : Instytut Filologii Romańskiej UJ, Al. Mickiewicza 9 A, 31-120 Kraków, Polska ; e-mail : agnieszka.anna.kocik@gmail.com

1. Voir à ce sujet notamment l'article d'Ève Gran-Aymerich, « Archéologie et préhistoire : les effets d'une révolution » (2001 : 17-46).

près de Bordeaux », parue dans *La Revue philosophique, littéraire et politique* de 1805. La lettre est signée par Edmond Géraud, homme de lettres qui par sa sensibilité, sa perspicacité et son goût de l'histoire, témoigne de l'esprit romantique naissant. Dès les phrases liminaires, Géraud, en sa qualité d'amateur, réclame contre les abus des antiquaires se livrant à des affabulations dans l'arrangement du passé qu'ils détournent à leur gré, tout en multipliant les citations et les références érudites². « Malheureusement il est plus facile d'amasser des médailles que des idées » (Géraud : 119), constate-t-il et opte pour une réflexion d'ordre poétique :

Il est des choses qu'il faudrait voir avec les yeux d'un peintre et sentir avec l'âme d'un poète ; la précision des dates, les systèmes d'archéologie, les petits détails historiques, ont bien leur mérite [...]. Mais les profanes [...] préféreront toujours un aperçu philosophique, une réflexion échappée du fond même du sujet (*ibid.*).

L'appréhension des objets fouillés n'est pas, dans cette perspective, l'imposition définitive d'un sens à la réalité historique questionnée : les objets sont porteurs d'un vécu dont l'interprétation procède de la mobilisation de la sensibilité. L'objectif de l'interprétation serait donc, ou peu s'en faut, de « libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique » (Ricoeur, 1985 : 347). La connaissance du passé transcende le simple discours historique et invite à chercher l'être en soi de l'Histoire tenant compte à la fois du relatif historique et de la transhistoricité.

Cependant, il importe d'évoquer un détail de la relation de Géraud qui témoigne de la capacité des objets provenant du passé révolu d'affecter la postérité :

[...] Outre plusieurs urnes cinéraires [...], nous avons trouvé un grand nombre de squelettes autour desquels étaient placés des vases, des lacrymatoires, des amulettes, et une foule de petits ustensiles dont il n'est pas toujours aisé de deviner l'usage. [...] [C]e qu'il y avait peut-être de plus remarquable dans tout cela, c'est un miroir en cuivre, assez bien conservé, dont quelques parties réfléchissaient les formes et les couleurs, aussi parfaitement que nos meilleures glaces. Ce miroir était posé, quand on le découvrit, tout près d'une tête qui avait sans doute appartenu à quelque jeune fille. « Étrange rapprochement, disait l'un de nous, entre les ravages du trépas, et les apprêts de la toilette » (Géraud : 120).

Le miroir en cuivre, objet matériel et référent objectif, subit un déplacement axiologique qui s'opère dans une réappropriation plus vaste de l'Histoire : la charge symbolique originaire du miroir, codifiée en l'occurrence par le rite funéraire, s'évacue

2. Cette opinion est généralement répandue : « Les antiquaires sont ceux des curieux qui ont la plus parfaite connaissance des médailles. [...] Le marchand antiquaire de bonne foi est un homme rare à trouver dans cette profession ; il a moins pour objet la loyauté du commerce que la cupidité du trafic et du brocantage [...] » (Malisse, 1805 : 43).

au profit d'une réflexion sur le devenir, sous-tendu par le vieux motif de la vanité³. La distance des siècles, bien loin d'affaiblir la curiosité de la trouvaille, ne peut qu'être secourable, car elle augmente l'acuité et la portée de l'appréhension, fait disparaître ou bien diminuer d'éventuels obstacles relevant de l'idéologie, du religieux, etc. C'est ce que Hans-Georg Gadamer appellerait la fécondité herméneutique de la distance temporelle (1996 : 275-283).

Dès les années quarante du XIX^e siècle, le fantastique archéologique exploite abondamment les potentialités poétiques des grands sites historiques et toute sorte d'objets ensevelis du passé, avec l'Égypte et la ville de Pompéi pour matrices principales. Les écrivains mettent en œuvre la puissance imaginative pour ressusciter les vestiges et interroger les rapports que les hommes entretiennent avec le passé. L'exemple de Théophile Gautier est, à ce titre, des plus pertinents ; on songe notamment à ses nouvelles *Le Pied de momie* (1840) et *Arria Marcella* (1852) ou son *Roman de la momie* (1858).

En 1862, Gustave Flaubert, avec *Salammbô*, élargit l'opérativité du principe archéologique au-delà des cadres d'une simple métaphore, dépasse largement le modèle récurrent du roman historique et se propose de traiter le thème de guerre des Mercenaires, en 238 avant J.-C. Le roman carthaginois, fruit de la recherche érudite et de l'imagination, appelé par les contemporains « roman archéologique »⁴, a suscité un scandale épistémologique. Le très peu d'informations sur l'ancienne cité punique était certes insuffisant pour tenter une reconstruction historique précise. Mais ce vide archéologique favorisait l'élaboration d'un scénario fantasmagorique dont on peut pressentir quelques matrices dans la France du XIX^e siècle. Effectivement, le roman porte les marques idéologiques de la pensée contemporaine, ce qui lui assure sa modernité. Gisèle Séginger l'a brillamment illustré en analysant dans le roman les traces de la pensée raciale de l'époque (2006 : 201-212).

Le lecteur de *Salammbô* est invité à partager l'intimité du monde archaïque et le sens souvent incertain de sa représentation. L'univers du roman se déploie à travers un surplus de lumière provoqué par l'éclat du soleil, de la lune et du cuivre dont les configurations s'ordonnent particulièrement autour de deux pôles : Salammbô / lune / miroir et Mâtho / soleil / armure. Ces configurations jouent dans le roman un rôle organisateur important, dans la mesure où Salammbô, héroïne éponyme et prêtresse de Tanit, déesse de la lune, se prépare à la rencontre de Mâtho, chef de la révolte des mercenaires, attaché au culte de Moloch, dieu du soleil. Leur rapprochement va jusqu'à l'identification : « Ils étaient mêlés l'un à l'autre ; [Salammbô] les confondait »⁵ (S : 278), lit-on. De même aux yeux de Mâtho, Salammbô participe

3. La peinture allemande et espagnole du XVI^e siècle explore ce motif : une jeune femme à sa toilette, plongée dans la contemplation de sa beauté, découvre l'image de la mort.

4. Cf. « archéofiction » (Séginger, 2001 : 35).

5. Les références à l'ouvrage analysé de Gustave Flaubert (*Salammbô*) seront désignées par la mention S, suivie du numéro de la page.

parfaitement de la nature lunaire de Tanit ; elle « se confondait avec la Déesse elle-même » (S : 111).

Dès les premières pages du roman, la représentation de Salammbô obéit à une mise en énigme. Les configurations descriptives jouent sur la luxuriance de l'image : son corps semble dissimulé sous des étoffes et pierres précieuses. Dans des portraits successifs du personnage un paradoxe surgit : « le corps de Salammbô dévoilée demeure quand même voilé », remarque Éric Le Calvez (2005 : 156) et, dans sa minutieuse étude sur la « génétique du portrait », celui de Salammbô, souligne qu'à chacun des détails corporelles de l'héroïne « est associé un prédicat fort vague ou un simple cliché [...], la partie du corps s'efface le plus souvent au profit du détail du vêtement ou des pierreries » (*ibid.* : 155). La scène devant le miroir n'en est guère différente :

Taanach dressa devant elle un miroir de cuivre si large et si haut qu'elle s'y aperçut toute entière. [...] [Ses cheveux] étaient couverts de poudre d'or, crépus sur le front et par derrière ils pendaient dans le dos, en longues torsades que terminaient des perles. Les clartés des candélabres avivaient le fard de ses joues, l'or de ses vêtements, la blancheur de sa peau ; elle avait autour de la taille, sur les bras, sur les mains et aux doigts des pieds, une telle abondance de pierreries que le miroir, comme un soleil, lui renvoyait des rayons ; et Salammbô [...] souriait dans cet éblouissement (S : 286-287).

Salammbô se regarde dans le miroir et le lecteur la regarde s'observer. Une situation spéculaire similaire est mise en œuvre dans un autre roman flaubertien, *La Tentation de saint Antoine* (1869), où « VÉNUS-ANADYOMÈNE se regarde dans un miroir ; ses prunelles glissent langoureusement sous ses paupières un peu lourdes »⁶ (T : 217-218). Le récit parle d'un miroir tout court et ignore le matériau dont il est fait. Ce dernier se laisse pourtant facilement identifier, par association d'idées, au cuivre, appelé « Vénus des alchimistes ». Le nom du métal, *cuprum*, renvoie à Chypre où il était exploité dans l'Antiquité, et, par extension à la déesse Aphrodite (Vénus), dont l'île est, d'après la mythologie, le lieu de séjour. Or les préparatifs de Salammbô ressemblent moins à celles d'une Aphrodite qu'à celles d'une Héra ou d'une Athéna qui ne regardent le miroir que pour vérifier le résultat final. La prêtresse flaubertienne « s'abandonnait aux soins de l'esclave », sa nourrice Taanach, et « d'après les recommandations de Schahabarim [...] lui avait ordonné de la rendre magnifique » (S : 283). Or la « Déesse Vénus » était adorée chez les Babyloniens, sous le nom de « Salambo » (Dupuis : 56).

L'œuvre de Flaubert présente un nombre important de motifs catoptriques. L'écrivain sait admirablement manier le miroir et lui donner le degré d'inclinaison le plus favorable. Il s'amuse à faire jouer les ressources de l'optique et les effets

6. Les références à l'ouvrage analysé de Gustave Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*) seront désignées par la mention T, suivie du numéro de la page.

déformants : agrandissement, diminution et multiplication. Quelquefois l'observation se mue en exercice ludique de déconstruction de la vision ordinaire. Ainsi, dans *Salammbo*, lors du festin dans les jardins d'Hamilcar, les grands vases en métal poli procurent aux Barbares un passe temps agréable : « Les cratères, à bordure de miroirs convexes, multipliaient l'image élargie des choses ; les soldats se pressant autour s'y regardaient avec ébahissement et grimaçaient pour se faire rire » (S : 5-6). *La Tentation de saint Antoine*, de son côté, met en scène le miroir du phare d'Alexandrie, « [u]n grand miroir de cuivre, tourné vers la haute mer, [qui] reflète les navires qui sont au large. Antoine s'amuse à les regarder [...] » (T : 37). L'ermite se trouve d'emblée transporté à Constantinople, ce qui permet à Jean-Louis Cabanès de voir dans le miroir « une machine à voyager, à créer des transferts » (2010 : en ligne).

Cependant, le thème du miroir acquiert tout son poids dans la dernière tentation, dans le propos du Satan, figure allégorique de la Science, sous-tendu par une réflexion sur la déficience intrinsèque d'entendement humain : « Tel qu'un miroir concave il [l'esprit] déforme les objets ; – et tout moyen te manque pour en vérifier l'exactitude. [...] [T]u ne peux [...] avoir une notion juste de Dieu, ni même dire que l'univers est infini, – car il faudrait d'abord connaître l'Infini ! » (T : 261). Outre insister sur les limites de connaissance, le Satan joue également avec l'hypothèse du néant, en dénonçant le caractère illusoire de l'existence en tant que telle.

Dans le questionnement du réel et de sa perception sensible, la métaphore du miroir intervient en tant qu'outil heuristique et explicatif par excellence. La tradition en est très ancienne, et remonte à la conjonction du miroir et du savoir dans l'Orient chrétien, héritier de la philosophie arabo-musulmane⁷. Le célèbre passage de la première épître aux Corinthiens en offre un exemple : « nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. À présent, je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu »⁸. Le miroir paulinien est un outil métaphorique privilégié pour parler du fond épistémologique et de l'instrumentalisation sociale du discours, car la communauté réceptrice excellait dans la fabrication des miroirs en airain, appelé également « cuivre de Corinthe », alliage de cuivre et d'étain. Interroger les pouvoirs cognitifs de la métaphore nécessite donc d'insister sur le sens sociohistorique du miroir et les configurations culturelles associées. L'apôtre Paul transforme les données épistémologiques en cadre rhétorique, et son propos s'inscrit dans la logique de la « métaphore épistémologique » telle qu'elle est proposée par Umberto Eco, lorsqu'il précise que : « À chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art, révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité » (1965 : 28). Ainsi, toute « métaphore

7. Cf. « Si, dans le monde occidental, ce n'est sans doute que la littérature mystique qui garde une trace assez nette du thème du miroir, c'est précisément parce que ce courant mystique est demeuré plus longtemps réceptif à ses sources anciennes et à ses homologues orientaux » (Coulie, 2008 : 97).

8. 1 Cor 13, 12, édition de référence : *La Bible de Jérusalem*, 3^e éd., Paris, Cerf, 1998.

épistémologique » accueille une intuition sensible basée sur le contenu empirique du contexte. Éclairer sa signification permet d'accéder à la plénitude épistémologique ; c'est alors que les réseaux de sens se retrouvent et que l'image atteint son efficacité maximale.

Au XIX^e siècle, la poésie des images confère au miroir en cuivre une densité nouvelle. Dans les années quarante, c'est la plaque daguerrienne qui apparaît comme un objet paradigmatique pour conceptualiser les ordres contradictoires du spéculaire et du mimétique, et cristalliser les enjeux de tout projet représentationnel. La critique que Théophile Gautier a portée sur *Salammbô* est, à cet égard, de prime importance :

Les images du monde antique semblent s'y être fixées toutes seules comme sur un miroir de métal poli qui eût gardé leur empreinte. Cette empreinte est si vive, si nette, si juste de forme et de ton que le sens intime en affirmerait la réalité, quoique le modèle en soit depuis longtemps disparu (Gautier, 1971 : 454).

Le propos de Gautier se fait l'écho de celui de Jules Janin sur le daguerréotype en tant que « miroir qui garde toutes les empreintes » (1839 : 147), exprimé en 1839 dans la revue *L'Artiste*. Mais loin d'être simplement figée, la vision flaubertienne est au contraire dynamique ; sa « réalité » s'exprime dans une intimité signifiante qui a partie liée avec l'intelligibilité de l'histoire. Le projet tel qu'il se donne à voir dans *Salammbô*, pourrait être désigné – pour paraphraser la formule stendhalienne – comme miroir en cuivre (convexe ou concave, à volonté) promené le long de l'histoire et dont Flaubert sait capturer les images⁹. L'écrivain transgresse le code réaliste et joue, jusqu'à l'exubérance, sur l'effet de la plasticité et du pittoresque historique qui permettent de rejouer les événements fondateurs de sa fiction romanesque. Ainsi, Flaubert aurait réalisé à sa façon des statues d'airain de Corinthe dont il est question dans les *Mémoires* d'Alexandre Dumas. L'écrivain évoque les circonstances de son entrée comme scribe au service du duc d'Orléans et les conseils qu'il avait obtenus de la part d'Espérance-Hippolyte Lassagne, sous-chef de bureau et son futur collaborateur :

[...] Ne faites ni comédie, ni tragédie, ni drame ; prenez les passions, les événements, les caractères ; fondez tout cela au moule de votre imagination, et faites des statues d'airain de Corinthe. [...] Et l'histoire, [...] faites-en l'un des ingrédients de votre airain de Corinthe... (Dumas, 1863 : 215-216).

En effet, le cuivre / l'airain est une matière très présente dans la Carthage flaubertienne. Du métal sont faits notamment (je reprends le texte, *passim*) les récipients

9. Didier Philippot analyse d'une façon plus détaillée la signification de la métaphore utilisée par Gautier, en tant que « fusion baroque de trois motifs privilégiés en une sorte d'objet-valise, comme l'existence des mots-valises : le miroir, l'empreinte et le daguerréotype » (2006 : 56).

et la vaisselle fine : vases, jarres, cuves, patères ; les pièces d'armes : lames des jaquettes militaires, casques, barres, points de bâtons, écailles des armures, boucliers, clous des massues, engrenages des catapultes ; le mobilier et les éléments architecturaux : trépied, piédestaux, escalier, grillages du palais, doublure des portes ; enfin de petits objets : cothurnes, bracelets, tubes, miroirs, monnaie, ainsi que tout sorte de plaques. De l'airain sont également : la figure de Moloch et les cornes aux angles de son autel, ainsi que les colonnes du temple de Tanit à Sicca ; tandis que la coupole du temple de Tanit à Carthage est du cuivre. La déesse de la lune est d'ailleurs nommée dans le récit la « Vénus-Carthaginoise » (S : 41). Carthage, telle la légendaire Ville de cuivre ? Il serait possible d'établir des parallèles entre la représentation de la cité dans le roman de Flaubert et le *Conte de la ville de cuivre*, faisant partie des *Mille et une nuits*. Il s'agit d'une légende bien ancrée dans la tradition arabo-musulmane, relative à la conquête du Maghreb et de l'Andalousie. L'argument porte sur la découverte fortuite d'une ville merveilleuse, faite de cuivre / d'airain, ayant succombé jadis suite à une famine. Le rapprochement n'est pas gratuit si l'on repère deux tours narratifs communs qui ont une place privilégiée dans l'économie des récits respectifs : le thème de l'inviolabilité de la muraille et celui du désir de pénétrer dans la ville, qui, dans sa symbolique profonde, rejoint l'acte de la défloration d'une vierge. Chez Flaubert, Mathô, guidé par le Grec Spendius, s'insinue dans le palais et pénètre dans la chambre de Salammbô ; dans le conte arabe, Mūsā et Tālib, grâce à l'aide du cheikh 'Abd al-Samad, parcourent les dédales d'un château pour arriver près du lit de la reine Tadmur ; les deux vierges restent endormies dans leurs lits. Tālib qui voulait toucher, malgré l'interdiction, la parure de la reine, périt ; tel Mathô qui avait l'imprudence de songer à Salammbô et dérober le Zaimph, voile sacré, au temple de Tanit. La même thématique de la mort et le même rituel du sacrifice d'une partie des richesses pour que le reste soit préservé, sous-tendent le tourbillonnement guerrier à Carthage et le silence de mort de la Ville de cuivre.

Au moment où Flaubert rédige le roman, le cuivre, ce « protégé de l'industrie »¹⁰, est déjà bien établi dans la nouvelle mythologie de l'objet technique, notamment grâce au daguerréotype. Les propos de Gautier sur la transmission fluidique ou la balzacienne théorie des spectres rapportée par Nadar, ont contribué à promouvoir l'appareil au rang d'investigation de l'invisible. Dans le registre occulte, le fonctionnement du daguerréotype est une métaphore privilégiée des théories concernant la formation de l'image sur la plaque sensible de l'esprit. Qu'il suffise d'évoquer, à titre d'exemple, le propos tiré du fameux ouvrage d'Allan Kardec, *Le livre des médiums* (1861) :

10. Au début des années quarante, le métal est vanté en des termes que voici : « La France produit fort peu de cuivre, mais c'est peut-être le pays qui en travaille le mieux, la quantité la plus considérable ; la belle couleur de ce métal, sa ductilité, sa malléabilité, la facilité avec laquelle il accepte toutes les formes, en ont fait le protégé de l'industrie. C'est de l'ouvrier français qu'on peut dire : *Le cuivre en ses mains devient or* ; car la moitié des admirables bijoux que la mode imagine, pour satisfaire aux inépuisables caprices de la jeune France, ne présentent, comme les plaques du daguerréotype, qu'une vapeur d'or [...] » (Jobard, 1841 : 225).

Dès que les sens s'engourdissent, l'Esprit se dégage, et peut voir au loin ou de près ce qu'il ne pourrait voir avec les yeux. Ces images sont très souvent des visions, mais elles peuvent être aussi un effet des impressions que la vue de certains objets a laissées dans le cerveau qui en conserve des traces comme il conserve celle des sons. L'Esprit dégagé voit alors dans son propre cerveau ces empreintes qui s'y sont fixé comme sur une plaque de daguerréotype (1862 : 139).

L'appareil réinvestit également les fonctions assignées à son parangon spéculaire. La plaque n'est pas seulement une image indicative de ce dont elle est reproduction et souvenir, mais elle engage une dialectique de présence et d'absence, d'identité et de différence. Dans sa nouvelle *Le Portrait* (1894), Gustave Geffroy jouera habilement sur ces antinomies. Là, un vieux daguerréotype effacé, devient un miroir à proprement parler : une jeune femme n'y voit plus l'image de sa mère, mais le reflet de son propre visage. Dans une prise de conscience spontanée, elle les identifie.

Les exemples ne manqueraient pas pour prouver combien un objet distancié, d'un laps de temps plus ou moins grand, occasionne une rêverie sensible, qui opère par l'appropriation symbolique et actualise un imaginaire rival de l'objet. Les supports sensibles offrent quelquefois de beaux exemples des objets de parenté ; tels le miroir en cuivre du type ancien et la plaque daguerrienne, deux dispositifs faits du même matériau métallique. Les deux donnent à l'expérience visuelle une teneur particulière, dans la mesure où ils participent à la fois de la connaissance du réel et de l'épanchement dans le métaphorique ou l'imaginaire. Les deux sont également révélateurs d'un certain état d'esprit, soit d'un moment de la « visibilité » caractéristique pour la pensée d'une époque.

Interroger le visible, c'est appréhender le monde extérieur dans sa forme sensible, dans l'ambiguïté des sens qu'il suggère et prodigue. Le XIX^e siècle n'ignore pas que son appropriation par les dispositifs visuels est toujours précaire, compte tenu du poids des variables socioculturels, ainsi que des contenus des surfaces réfléchissantes, à savoir les ressemblances, miroitements et mirages. Flaubert utilise ces effets d'optique pour élargir une notion du réel, pour sonder une brèche dans l'adéquation réaliste et la rendre praticable, ne fût-ce que dans le monde archaïque.

BIBLIOGRAPHIE

- Cabanès J.-L. 2010. Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la Tentation de saint-Antoine de Flaubert : d'un savoir l'autre. *Cahiers de Narratologie* [en ligne] 18/2010, mis en ligne le 09 juillet 2010, URL : <http://narratologie.revues.org/5970>.
- Coulie B. 2008. Le miroir dans la littérature grecque chrétienne. In De Smet D., Sebti M. et de Callataÿ G. *Miroir et savoir. La transmission d'un thème platonicien, des Alexandrins à la philosophie arabo-musulmane*. Leuven. Presses Universitaires de Louvain. 97-100.

- Dumas A. 1863. *Mes mémoires*, troisième série. Paris. Michel Lévy Frères.
- Dupuis Ch.-F. [1794-1795] *Origine de tous les cultes ou la Religion universelle*, tome second. « Traité des Mystères », première partie. Paris. Chez H. Agasse. L'An III de la République. 1-108.
- Eco U. 1965. *L'Œuvre ouverte*. Paris. Seuil.
- Flaubert G. [1862] 1866. *Salammbô*, sixième édition. Paris. Michel Lévy Frères.
- Flaubert G. [1869] 1874. *La Tentation de saint Antoine*, deuxième édition. Paris. Charpentier et C^{ie}.
- Gadamer H.-G. 1996. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris. Seuil.
- Gautier Th. 1971. Querelle de Salammbô. In Gustave Flaubert. *Œuvres complètes*, t. II. Paris. Club de l'Honnête Homme. 371-455.
- Géraud E. 1805. Lettre aux Rédacteurs de la *Revue*, sur quelques fouilles faites dans un cimetière antique, près de Bordeaux. *La Revue philosophique, littéraire et politique*, par une Société de Gens de lettres, Paris, Au Bureau de la Revue philosophique, L'An XIV de l'ère française. 118-123.
- Gran-Aymerich È. 2001. Archéologie et préhistoire : les effets d'une révolution. In Perrin-Saminadayar É. *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*. Saint-Étienne. Publication de l'Université de Saint-Étienne. 17-46.
- Janin J. 1839. Le daguerréotype. *L'Artiste*, 2^e série, t. II. Paris. Aux Bureaux de L'Artiste. 145-148.
- Jobard J. B. A. M. 1841. *Industrie française : rapport sur l'exposition de 1839*, t. I. Bruxelles. Chez l'auteur. Paris. Chez Mathias.
- Kardec A. [1861] 1862. *Le livre des médiums, ou Guide des médiums et des évocateurs*, seconde édition. Paris. Didier et C^{ie}.
- La Bible de Jérusalem*. 1988. 3^e éd, Paris. Cerf.
- Le Calvez É. 2005. Salammbô dévoilée : génétique du portrait. In Logé T. et Renard M.-F. *Flaubert et la théorie littéraire. En hommage à Claudine Gothot-Mersch*. Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis. 153-184.
- Malisse J. B. A. 1805, *La boussole des spéculateurs*, t. IV. Paris. Chez Oubrè.
- Marx J. 1993. Regards fin de siècle sur le Maghreb sombre. In Halen P. et Riesz J. *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour*. Bruxelles. Textyles-éditions. Kinshasa. Éditions du Trottoir. 189-204.
- Philippot D. 2006. Préface. Gustave Flaubert, « ce magnifique indépendant ». In Philippot D. *Gustave Flaubert*. Paris. Presses de l'Université Paris-Sorbonne. 7-134.
- Ricoeur P. 1985. *Temps et Récit*. Vol. 3. Paris. Seuil.
- Séginger G. 2001. Préface. In Flaubert G. *Salammbô*. Paris. Flammarion.
- Séginger G. 2006. Salammbô et la question des races. In Laisney V. *Le Miroir et le Chemin. L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle. 201-212.

Copper mirror and daguerreotype plate: around Gustave Flaubert's *Salammbô*

ABSTRACT: The paper brings a motif of Salammbô's preparations undertaken prior encountering Mathô. The scene becomes a motive for analysis of the paradigm of relation between a copper mirror and a daguerreotype plate. Both artefacts are made of the same matter. Being tools for discovering reality and outpouring into

an imaginary world at the same time, both provide special dimension to the visual experience. Finally, both are epistemic metaphors.

Since second half of 19th century copper finds a new place in mythology of the industrial object. Vast presence of copper in Flaubert's Carthage impacts historical and oriental picturesqueness. Does Carthage resemble the legendary City of Copper?

Keywords: copper mirror, daguerreotype, epistemic metaphor, *Salammbô*, the City of Copper.